

من إحدى الزوايا

يحيى حقى



هذا العصر

مرافق حضارية عديدة في غرب أوروبا كأنما تهب عليها رياح غاتية •
لعلها من نفث صنعة الصواريخ والطائرات الأشد سرعة من الصوت ، التي
يركبها العلم في غزوه المتتابع لأسرار الكون ، يجعله عليه غزوه لأسرار
المادة ، بل أسرار العقل والنفس أيضا • لم يجد بابا موصدا أو موارد
الا دفعه ليفتحه على مصراعيه ، مدركا أن من وراءه لا يزال وراء ، رياح
غاتية تقلقل هذه المرافق عن حالة الركود ، توقظها من سباتها ، تدفعها
بقوة من راحة الـب الماضي والمعناد الى التحفز لمعاناة الحاضر والتجربة ،
انها رياح التجديد ، كدت أحس بها تنفخ في أنا الغريب ليأسئ خلال
الشهر الذي قضيته أخيرا في فرنسا ، ما من يوم مر على الا سمعت زئيرها
وشهدت أثرها ، تجديد في أنظمة التعليم ، رمزه الغاء اللغة اللاتينية من
كثير من مناهج التعليم ، لتحل محلها لغات حديثة ، تجديد في برنامج
الأوبرا العتيقة لتفتح صدرها للأعمال العصرية ، تجديد يعد لأنظمة
التقاضي ، مثاره أن رجلا قضى في السجن ثماني سنوات من قبل أن تحكم
محكمة النقض ببراءته ، وكما أدخل سوق الخضار العقل الالكتروني في
مبناه ، أدخلت الاكاديمية كلمة «كلاكسون» في القاموس ، ومن قبل أن
أعود قرات أن لجنة نوبل اعرضت عن مالرو وستنفور ومنحت جائزتها
• لبيكيت •

حيث قلنا وأنا أقصد حضارة غرب أوروبا : حل العصر ، تم الاعتراف به ، انتقل من موقف الرفض أو المعارضة والاحتجاج ، من موقف الابن الذي ينتظر من أبيه طلوع الروح ، الى الارث ، الى الملك ، وضع يده على التركة . هو اليوم وحده على المسرح ، حر مالك لارادته ، في يده التنفيذ بعد أن كان يقتصر على النقد والاقتراح ، الأمل فيه الآن أن يعرف كيف يلعب دوره بحكمة وشجاعة ، أن يفهم تبعاته ، أن يتابع ويشارك هو الآخر في السير بالإنسان فلما الى الأمام ، لتحقيق المبادئ السامية التي طالما صبا إليها البشر ، أمامه عمل كبير ، شاق هو ولا ريب ، ولكن شبابيه قليل بالنهوض به ، إشاعة الأخوة والمساواة بين الشعوب ، بين جميع الناس ، نزع السلاح ، توطيد السلم ، إقامة حكومة عالمية لها جيشها ، أن تكون الكلمة للعقل لا للقوة ، دحض العدوان أو الغنصاب الأرض كلما واينما وقع ، وأخيرا صيانة كرامة الإنسان من كل غوائل القهر ، بدنا وروحا ، الأمل أن يعترف هذا العصر بأن حضارته إنما هي نصج حضارات سابقة ، مهدت له الطريق ، عليه الوفاء بحقها من العرفان ، أن يأنف من أن تلحق شرفه خسة تردى إليها آباؤه وأجداده ، استذلوا الشعوب واستنزفوا دماها فلما وقعت على الأرض مريضة منهوكة القوى لم يكتفوا بالتفرج عليها دون أن يمدوا لها يدا ، بل أقبلوا عليها يعرونها بأنهم متخلفه ، ورفضوا الاستماع الى مراعاة صاحب الحق لأنه عن ظلم او عن ضعف أو قلة حيلة أصيب بكنة فتلجلج لا يعرف كيف يبين عن أسانيده ونصروا عليه غريمه الكاذب الدرب اللسان .

أن أراد شبابنا أن يلحقوا هذا العصر وأن يتنسبوا اليه فليعلموا أن للحاق والانساب لا معنى لهما الا بالمشاركة أيضا في حمل هذه التبعات الجسم .

- ١ - إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلًا ، دَمُهُ مَا يُطْلُ
- ٢ - قَذَفَ الْعِبَاءَ عَلَىَّ وَلِيَّ ، أَنَا بِالْعِبَاءِ لَهُ مُسْتَقِيلٌ
- ٣ - وَوَرَاءَ الشَّارِ مِنِّي ابْنُ أُخْتٍ ، مَصِيعٌ ، عَقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ
- ٤ - مُطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْنًا ، كَمَا أَطْرَقَ أَفْعَى ، يَنْفُثُ السَّمَّ ، صِلُ

- ٥ - خَبِرُ مَا ، نَابِنَا ، مُضْمِلٌ ، جَلَّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الْأَجَلُ
- ٦ - بَزَنِي الدَّهْرُ ، وَكَانَ غَشُومًا ، بِبَابِي ، جَارُهُ مَا يُذَلُّ
- ٧ - شَامِسٌ فِي الْقَصْرِ ، حَتَّى إِذَا مَا ذَكَتِ الشَّعْرَى ، فَبَرْدٌ وَظِلُّ
- ٨ - يَابِسُ الْجَنْبَيْنِ مِنْ غَيْرِ بُوْسٍ ، وَتَلْدَى الْكَفَيْنِ ، شَهْمٌ ، مُدِلُّ
- ٩ - ظَاغِنٌ بِالْحَزْمِ ، حَتَّى إِذَا مَا حَلَّ ، حَلَّ الْحَزْمُ حَيْثُ يَحُلُّ
- ١٠ - غَيْثٌ مُزْنٍ ، غَامِرٌ حَيْثُ يُجْدِي ، وَإِذَا يَسْطُو ، فَلَيْثُ أَهْلُ
- ١١ - مُسْبِلٌ فِي الْحَيِّ ، أَخَوِي ، رِفْلٌ ، وَإِذَا يَغْدُو ، فَيَسْمَعُ أَزَلُّ
- ١٢ - وَلَهُ طَعْمَانٍ : أَرَى وَشَرَى ، وَكِلاَ الطَّعْمَيْنِ قَدْ ذَاقَ كُلُّ
- ١٣ - يَرْكَبُ الْهَوَلَ وَحِيدًا ، وَلَا يَضْحَبُهُ إِلَّا الْيَمَانِيُّ الْأَفْلُ

- ١٤ - وَفَتَوْهُ هَجَرُوا ، ثُمَّ أَسْرَوْا لَيْلَهُمْ ، حَتَّى إِذَا انْجَابَ ، حَلُّوا

- ١٥ - كُلُّ مَاضٍ قَدْ تَرَدَّى بِمَاضٍ ، كَسَنَا الْبَرْقِ ، إِذَا مَا يُسَلُّ
- ١٦ - فَادَّرَكْنَا الشَّارَّ مِنْهُمْ ، وَلَمَّا يَنْجُ مِلْحَيْنِ إِلَّا الْأَقْلُ
- ١٧ - فَاحْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ ، فَلَمَّا هَوُّوْا ، رُعْتُهُمْ ، فَاشْتَمَعُوا

- ١٨ - فَلَيْتَ فَلْتُ هُذَيْلُ شَبَاهُ ، لَيْمًا كَانَ هُذَيْلًا يَقُلُّ
- ١٩ - وَبِمَا أَبْرَكَهَا فِي مُنَاخٍ جَعَجَعَ ، يَنْقَبُ فِيهِ الْأَظْلُ
- ٢٠ - وَبِمَا صَبَحَهَا فِي ذُرَاهَا ، مِنْهُ ، بَعْدَ الْقَتْلِ ، نَهْبٌ وَثُلُّ

ARCHIVE

- ٢١ - صَلَيْتَ مِنِّي هُذَيْلُ بِخَرْقٍ ، لَا يَمَلُّ الشَّرُّ حَتَّى يَمْدُوا
- ٢٢ - يُنْهَلُ الصَّعْدَةُ ، حَتَّى إِذَا مَا نَهَلَتْ ، كَانَ لَهَا مِنْهُ عَلٌّ

- ٢٣ - حَلَمَ الْخَمْرُ ، وَكَانَتْ حَرَامًا ، وَيَلَايَ مَا ، أَلَمْتُ تَحِلُّ
- ٢٤ - سَقَيْنِيهَا ، يَا سَوَادَ بْنَ عَمْرٍو ، إِنَّ جِسْمِي ، بَعْدَ خَالِي ، لَخَلُّ

- ٢٥ - تَضَحَّكَ الضَّبْعُ لِقَتْلَى هُذَيْلٍ ، وَتَرَى الذَّنْبَ لَهَا يَسْتَهِلُّ
- ٢٦ - وَسَبَّاعُ الطَّيْرِ تَهْفُو بِطَانَا ، تَتَخَطَّاهُمْ ، فَمَا تَسْتَقِلُّ



نَمَطٌ صَعْبٌ وَنَمَطٌ مُخَيِّفٌ

بقلم: محمود محمد شاكر

٥

أظنه صار بيننا ، أو شبهها بالبين ، لمن تابع سياق هذه المقالات ، أن مدارسة قصيدة من القصائد (وقديم الشعر وحديثه في ذلك سواء) ، تحتاج ، أول كل شيء ، إلى تشل القصيدة جملة ، وتمثل أجزائها تفصيلا ، تمثلا صحيحا أو مقاربا ، بدلالة جمهور الفاظها على بنائها ومعناها . ثم تحتاج إلى تحديد معاني الألفاظ في موقعها من الكلام ، ثم إلى ضبط الدلالات التي تدل عليها الألفاظ والتراكيب جميعا ، ثم إلى تحليل اللفظ والتراكيب من شوائب الخطأ الذي يتورط فيه الشراح والنقاد ، ثم إلى إزالة « الإبهام » الذي مرده إلى التهاون في تمييز فروق المعاني المشتركة بين الشعراء ، وإلى الغفلة عن خلق الشعراء في استخدام الأسباغ والتصريه والتشبيث في الألفاظ والتراكيب . وأغنى بالإبهام هنا ، ما عسى أن يجدده الشارح أو الناقد بسوء عبارته ، فتكون عبارته مرة متشنجة متقلصة ، فلا تتبين مذهبها معنى الشعر على وجه مرضي ، فنقع في المرح والضيق ، وتكون مرة أخرى مسترخية فضفاضة ، فنقع في الحيرة والضياع . وبين المرح والضيق ، والحيرة والضياع ، يذهب الشعر هباء لا يمسكه شيء ، ولا يجني منه جانية إلا السامة والضجر . فإن افترط في حسن الظن بالنقاد والشارح ، تعود بالآلث وطول الممارسة ، سوء البصر ، واختلاط النظر ، وسكن في ذلك واستراح إليه ، حتى تقضى به ملازمة هذه الآفة ، إلى الرضى بالقومض ، ثم إلى الغلو في الإنكار على من صح بصره ، واستقام نظره ، والاستئمان إلى مثل هذا المذهب : من التسليم ، والافراط في حسن الظن ، قد أضرب بالشعر وبغير الشعر . ولو تطلبت شواهد لوجدتها فاشية في كثير مما تقرأ ، مما كتب القدماء والمحدثون ، في الشعر وفي غير الشعر مما تناوله أقلام الكتاب . وهذا شيء يطول الحديث فيه ، وليس هذا موضع بيان والاستدلال عليه . وما أشرت إليه هنا إلا لتكون على ذكر مما ألمحت إليه في المقالة الثالثة ، حيث بينت منهجي في دراسة الشعر الجاهلي ، وعسى أن أكون قد أحسنت بعض الاحسان في الإبانة عنه ، حين طبقت المنهج على قصيدتنا هذه . وإنما أنا معط وأنت آخذ ، فكل ما أرجوه أن أبلغ بالاعطاء حقه غير مقصر ، وأن تبذل أنت بالأخذ حقه غير مفرط . فإذا توافقنا على هذه الغاية ، فهي حسبي وحسبك من السداد والتوفيق . وإنما رجوت ذلك ، لأن قارئ الشعر أو سامعه ، معرض لثل ما تورط فيه النقاد والشارح ، إذا هو أغفل وسها ، وانتقاد للتقليد ، فيهجم به التقليد على الاستئمان إلى الالف الذي ألف ، ويسول له الالف ترك الحذر ، فيهوى به ترك الحذر إلى اطراح التحصيص والتفلية ، فيسقط به اطراح التحصيص على مثل ما بينت أننا من الغلو الذي يفسد الشعر فيهدم مبناه ، ويهلك معناه ، ويدعه كالذي وصف ذو الرمة من امر الجهيز الذي ولد لغير تمام ، فهو مطروح على الترى :

حَيَّ الشُّبُوقُ ، مَيَّتَ الْأَوْصَالُ

والشعر لا يبقى على هذا ، ولا العقل أيضا يبقى عليه .

●●●

فرغنا قبل من القسم الثاني من القصيدة ، وأشرنا على القسم الثالث منها . وهذا القسم يقع في آخر فترة من الفترات التي ترثم فيها الشاعر ودندن بانغامه . وهو أيضا مبني على

الافضاء ، على افضاء بذكري شيء كان ثم انقضى ، وتقدم العهد عليه ، ثم اقبل الشاعر يستعيد
وهو ساكن النفس الا من ديب النغم الباعث على التفتن والترنم . ومن اكبر الدليل على ان هذه
الآبيات الاربعة التي يتضمنها هذا القسم الثالث مبنية على الافضاء بذكري شيء قسائم في نفس
الشاعر : انه اخلى هذا الغناء من ذكر نفسه ، مع انها تتضمن اعظم ما انشأ له هذا الغناء كله ، وهو
« هذيل » ، وهم ثاره وقتله خسالة ، ثم اخلاؤه ايضا من التمدح والفخر بما فعل هو واصحابه
حين انزلوا بهذيل ما انزلوا من عقوبة ونكال . فدل هذا من سياق شعره على انه متفتن مترنم ،
لا يحدث مخبر ، فلذلك لم يبال ان يفجأنا بضير لا يعود الى مذكور قبله ، وذلك قوله في البيت
السادس عشر : « فادركنا الثار منهم » . ادرك ثاره ممن ؟ لا ندري ، ولا الشاعر يبال بنسا
ان ندري . وهذه المفاجأة اشبه بالمقصودة المتعمدة ، وسابن مكانها فيما بعد ، ولم يستحسن
الشاعر انزالها هذا المنزل ؟ وبين ان الضمير في « منهم » يعود الى معلوم مذكور في نفس
الشاعر ، وهم قتلة خاله من « هذيل » ولكنه في غنائه هذا مصروف عن التصريح
باسمهم ، لانه لا يريد ان يخبر سامعه بقصته ، بل يريد ان يغنى غنائه على سجيته .
هذا الى ان القسم الثالث من هذه القصيدة ، هو كما قلت آنفا ، غناء ترنم به في آخر فترات ترنمه .
ولما كان ذكر « هذيل » تصريحاً ، قد مضى في ترنمه بالقسم الرابع والخامس والسابع ، وهي
جميعاً سابقة للترنم بالقسم الثالث بزمان ، لم تكن بالشاعر حاجة عندئذ الى التصريح بذكرهم في
غنائه هذا ، لكي يجعل الضمير في « منهم » عائداً الى مذكور قبله . ولما أعاد بناء القصيدة على هذا
الترتيب ، لم يبال ايضا أن يكون الضمير في « منهم » عائداً الى مذكور قبله ، ولم يحمله هذا
على أن يؤخر القسم الثالث عن موضعه ، لكي تظفر « منهم » بمذكور قبلها تعود اليه ، فان
احكام بناء القصيدة أهم من مطابقة الضمائر لما يقتضيه ما نالقه من علم النحو . ثم حسن هذا
أن الغناء نفسه مفتتح بقوله : « وفنو هجروا » ، والواو التي في أول الكلام ، والتي يسمونها واو
« رب » ، لا تعطف شيئاً تليها على شيء ماض ، بل تعطف ما بعدها على شيء قائم في نفس المتكلم ،
ولذلك يفتتح بها الضمير بلا تقدم شيء قبله ، والمثال عند أهل النحو هو قول رؤبة في مطلع
قافيته المقيدة :

وَقَامَ الْأَعْمَى حَاوِي الْمَحْشُورِ

http://Archive.Beta.Sakni.com

فافتتاح هذا القسم بمعطف على شيء قسائم في نفس الشاعر ، لانه عود الضمير في « منهم » الى
مذكور معلوم في نفس الشاعر ، وهذا كله مطابق لما بني عليه هذا الغناء من تذكري شيء مضى ، هو
جزء من قصة طويلة لم يجرّد الشاعر كلامه للاخبار بها ، بل جرده للتفتن وحده . والذى بينت من
ذلك ، هو ضرب من « التشعيت » في بناء الشعر ، لانه معتمد على المفاجأة بما لا يتوقع ، وسيظهر
ذلك بعد قليل .



تصرعت إسام طول ، وتصرفت بشاعرنا صروف : منذ قتلت هذيل خاله والقت به في
شعب من شعاب سلع ، ومنذ جاء نعيه فطاش جناحه وولته الفجيعة ، ومنذ هاب أخواله
يطلبوا بدم أخيه تائباً شراً فقعوا عن وترهم ، ومنذ اعتزل هو أخواله حقاً مطوى الضلوع على
غيظ وكمد ، ومنذ عقد العزم على الوفاء بحق الرحم التي ياتم قاطعها ، ومنذ وجد ان لا مناص له من
أن يستقل وحده يحمل العبه الذي القاه عليه خاله ، ومنذ ذهب على وجهه في الأرض حيران
ضيقاً صدره بما يكابد ، ومنذ اجتمع اليه هؤلاء الفتية الأحرار الذين عاهدوه على الفسرة والمؤازرة
حتى تنكشف غمته بادراك ثاره ، ومنذ أعدوا عدهم وتاهبوا للفارة على هذيل حتى يبيتوها في
جبالها ومعاقلها ، ومنذ خرجوا يسبرون الليل والنهار حتى أوقفوا بهذيل ثم عادوا الى ديارهم
سائين . كل ذلك قد تقضى ومضى ، وركد ما كان يجيش في نفسه وبلغته ، وعفى عن اللبالي والآلام
على الكلام ، وعلى اهتمامه بتفاصيل ما كان كيف كان . ولم يبق في نفسه الا طائف الذكري ،
ذكرى هؤلاء الفتية الأحرار الذين أخطروا أنفسهم معه ، على قلة عددهم ، وما خبر
يومئذ من نجدهم ومروءتهم وجراتهم وقتوتهم ، وما بذلوا من أنفسهم في ادراك ثار
ليس لهم في ادراكه نصيب ، وانما هي نجدة أحرار تطيب نفوسهم بالموت كرمها وبسالة . فلما
ابتدا يترنم في ضميره بذكرهم ، أحب أن يخلدها بغناء موجز محكم . لم يرد أن يقص قصته وقصته

في غناء منذ خرجوا للغارة الى أن عادوا ، بل أراد أن يثبت هذه الصور المتتابعة التي تلوح لعينيه ، وهو مستسلم لطائف الذكرى . ومع ذلك فقد استطاع هذا الشاعر بهارة وحق أن يجمع بين الأمرين ، بين القصة والتصوير . ففي هذه الأبيات الأربعة ، رفع لهؤلاء الغنية صورة ممثلة متحركة بأشخاصها ، في سياق قصة تتابع أحداثها منذ بدأت الى أن انتهت . صورة متحركة سريعة نابضة حافلة بالحركة وبالألوان ، لا تعييبها زيادة ، ولا يقل بها نقص . ولو أراد شاعر آخر أن يقص ويصور ، فجاء بها في عشرين بيتا من الغناء لكان محسنا لا يعاب . والذي أعان شاعرنا على هذا الإيجاز المبدع الحكم ، هو ما تميز به من القدرة الفائقة على ضبط أدواته ، وهي اللغة ، ومن السلطان الحارق الذي تمكن به أن يسيطر على « بحر المديد » من خلال سيطرة « بحر المديد » على غنائه . بل لعل هذا البحر ، بنغمة الجامع بين البسط والقبض ، بلا فترة بينهما ، وبلا ترداد في الأناة والبطء ، ولا في السعي والعجلة - هو الذي أمد هذا الشاعر الركين المتمكن بهذه القدرة الفائقة على الموازنة بين ما يتطلبه البحر من أدوات الشاعر (وهي اللغة) ، وما تتطلبه معاني غنائه من هذه الأدوات ، ولعله أيضا هو الذي حثه بطبيعته وسطوته ، على أن يتجدها بهذا السلطان الحارق الذي يسيطر به على نغم البحر وعلى الأدوات جميعا . وأنا أحب لك ، قبل أن تمضي في الحديث عن هذه الأبيات الأربعة ، أن تميد التفتي بقراءتها ، معطيا للغناء حقه من الاسترسال والتحدو ، ومن السكت عند مواقع الفواصل التي أثبتتها ، لتلذذ لذة انسياب اللغة وتذبذبها على نغم هذا البحر العتي ، حتى كان الحروف أنامل ضارب ماهر على أوتار عود محكم الصنعة والتجويد ، فهو يرجع صدى الضربات كأنهم ما يكون الترجيع وأشجاء . ولا تنكر ما أطالبك به ، ولا تتوهم أنني أريد أن أتزيد عليك حين أطالبك بهذا التفتي . كلا ، فالنغم والغناء أصل في الشعر لا ينفك منه ، وله معان رافدة لمعاني الشعر ومبانيه ، ومن ظن أن قراءة الشعر سردا كقراءة النثر ، مفتية وكافية فقد خلع الشعر من أصله ، ودمر مقامه التي أحكمها الشاعر في تفتيه وترنمه . وليس ما أقوله لك شيئا جديدا ، فإن أهل الجامعة كانوا على علم به ، وعليه بنى كل عروضهم الذي تسمع . وقد بين ذلك شاعر جاهل وذكر « المقاطع » فقال :

فإن أهلك ، فقد أبقيت بعدي
لذبات المقاطع ، محكمات ،
قوافي تعجب المتشائما
لو أن الشعر يُلبس لأرتدينا

و « المتشائلون » ، المتشددون ، وليس يخفى ما قال حسان بن ثابت رضي الله عنه :

تغن بالشعر إما كنت قائله ،
إن الغناء لهذا الشعر مضار

و « المضار » أصله أعداد الخيل للسباق ، حتى يذهب رهلها ويستبدلها ، وأجراؤها بلا عنف فترة حتى يؤمن عليها البحر عند السباق ، (والبحر يضم الباء وسكون الهاء ، تتابع النفس ثم انقطاعه من الأعياء) . فليس يحسن أن يبنى الشعر على الغناء ، وعلى أحكام المقاطع ، فتنقضه تحن بالحلاف والترك . وهذا حسبنا الآن .



بالانسياب والتحدو ، وبذبذبة الحروف عن النغم ، وبتدارك البسط والقبض بلا فترة بينهما ، وبترداد الأناة والبطء ، والسعي والعجلة ، بلا ترداد فيها ولا استتالة ، استطاع هذا الشاعر أن يعرض لأعيننا صورا متتابعة لغنية أحرار ، انبعثوا معه في الطلب لنثار خاله . صور متتابعة منذ خرجوا من ديارهم ، الى أن انقلبوا راجعين وما كادوا . وقبل كل شيء ، فانا أذكرك بالذي وصفت لك ، في المقالة الثانية ، من طيات « بحر المديد » . بحر يطالب المترنم به أن ينيذ اليه الكلمات حية موجزة مقتصدة خالطة الدلالة = ويطلبه أن تكون أنفس الكلمات دالة بينهاها وورثها وحركاتها وجرس حروفها على المعنى المستكن فيها = ويطلبه أن لا يترسسل في تشبيه ، وأن لا يأتي بصور متعاقبة متشابهة = ثم أوفق حالات المترنم به وبأنغامه : أن يكون على حال « تذكر » لشيء كان ثم انقضى ، فهو يسترجع ذكرى ينظر اليها من بعيد وهي تتابع متراحية تزدهم فيها التفاسيل ، فيختار منها نبذا وأطرافاتين عن جميعها ، بالإشارة الجامعة دون التصريح والإفاضة ، وبالاقتصاد دون التبذير ، وبلا هياج عاطفة ولا تضرم نفس ، وبلا غلو في كتمان ، وبلا طغيان في بوح . فكن على ذكر من هذا كله ، فإن البيان عن معنى هذه الأبيات الأربعة ، محتاج الى استحضاره في النفس .

بدأ شاعرنا فغنى : « وفتر هجروا » ، وسكت سكنة لطيفة ، وترك هذين الحرفين يتحدران بصورة هؤلاء الفتية . و « الفتى » جميع قليل الاستعمال ، واحده « فتى » ، والمشهور « فتية » ، وفتيان « ، ولكنه هنا أحق بالنظم . و « الفتى » ، الشباب ، ولكن يراد به فى مثل هذا الموضع : الكامل من الرجال فى بأسه ومروءته ، وأقدامه ونجدته ، ورأيه وحزمه ، لا يراد به حداثة السن ، بل تمام الاخلاق واستواؤها ، ويقاؤها على الشدائد جليلة لا تقتر . و « هجروا » ، أى ساروا فى الهجرة . و « الهاجرة » ، والهجير « ، إنما تكون فى زمان القبط وشدة الحر والتهاب الشمس ، ووقتها فى نصف النهار ، قبيل الزوال ، حين تكون الشمس بحيال الرأس فى كبد السماء ، رائلة كأنها لا تريد أن تبرح مكانها . وتمتد « الهاجرة » الى أن تميل الشمس ويكون العصر ، وتحدث وقدة الشمس نفسها بأن تهدأ . وهذا اللفظ « هجروا » هو كما ترى ، دال على زمان متناول ، ولكنه لا يقتضى استغراق هذا الزمان المتناول كله فى السير ، فأى جزء من أجزائه سرت فيه ، فقد « هجرت » . ولكن الشاعر حينلقى هذا اللفظ وقطعه بلا تمييز زمان قصير أو متناول ، وسكت بعده سكنة لطيفة ، أعجبها بقوله : « ثم أسروا ليلهم » ، دل هذا الحرف المنبؤ على النظم ، على الاستغراق التام لزمان الهاجرة ، ولما يأتى بعده من الزمان حتى يطبق الليل ، بلا توقف أو انقطاع . ولأن « التهجير » هو السير فى الهجرة ويدل إطلاقه على تناول الزمن ، اقترب بلفظ « التهجير » معان أخر : أن يكون السير فى وقت الهجرة سريعاً حيثما ، على ما يقترب بذلك من المجد والعناء ، وأن يكون هذا السير فى بادية متواصلة ممتدة لا كن فيها ولا ظل ، تحت هذه الشمس البيضاء من شدة التوقد . ولكى تتمثل معنى « الهاجرة » ، كما يعانينا من يقطع البوادي فى زمان القبط ، فانظر الى ما وصف ذو الرمة إذ قال :

وهاجرة شبيهة ذات وديقة ، يكاد الحصى من حجبها يتصدع
نصبت لها وجهي وأطال ، بعدما أرى الظل ، واكتن ليح الولع

و « الشبهاء » البيضاء من شدة التهاب الشمس ، و « ذات وديقة » ، الوديقة شدة الحر وتدو حمى الشمس ، كان حرها يندلق على الأرض ويتصب من قريب . و « أطلال » ، ناقة ذى الرمة . و « أرى الظل » ، تقبض وقبض ، فلا يكاد يوجد لشيء ظل ، وذلك فى وقت الزوال . و « الليح المولع » ، الثور الوحشى الأبيض الذى فى قوائمه سواد (وهو الترويع) ، يلوذ بالكن من شدة الحر . وانظر ما يقول أيضاً مسكين الدارمي فى وصفها ، وكل حتى يسرع من وقدها كأنه مطارد بأسنة الرماح ، وذلك حيث يقول :

وهاجرة ظلت كأن ظباءها إذا ما اتقن بالقرُون ، سُجود
تلوذ بشؤبوب من الشمس فوقها ، كما لاذ من حر السنن طريد

فالظباء تنقى تارده المرسلة بملأ يكاد يقى ، بالقرُون ، تطاوى ليصيب أبدانها بعض الظل الذى لا يغنى . فاطلاق هذا اللفظ المفرد « هجروا » ، أوحى بصورة تامة للحالة التى كان عليها هؤلاء الفتية ، وهم يغذون السير فى هذه البادية المتواصلة البعيدة ، والشمس متقدمة ، والحصى ملتهب ، والحرور لافح ، وهم يتقون لهيب الشمس المندلق عليهم بأطراف الأسنة والرماح . ويدل ذلك من نعلهم على التصميم ، وطرح التردد ، والحصى بلا توقف .

وبعد هذه السكنة اللطيفة فى غنائه ، انبعث يرجع : « ثم أسروا ليلهم » ، و « الاسراء » ، سير الليل كله ، ولكنه ذكر « الليل » وأضافه الى « الفتية » ، ليدل بذلك على استغراق الاسراء ليل كله بلا انقطاع ولا توقف ، وإليطرح على « هجروا » التى تقدمت ، معنى استغراق الهجير كله سيرا . ولم يعطف بالواو فيقول : « هجروا وأسروا ليلهم » ، بل قال : « ثم أسروا » ، لأن العطف بالواو يجمل الكلام كأنه اخبار عن أفعال كانت فى زمن وانقضت ، ولا يراد بها غير الهجير . أما « ثم » ، لهى بطبيعتها تحمل معنى الحركة والتتابع ، بلا نظر الى الزمن المقيد ، كما

تقول : « صعد في الجبل ، ثم وقف على قمته ، ثم نظر ، ثم رمى بنفسه فهوى » . ومعنى الحركة والتتابع ظاهر كل الظهور فيما ذكر الله سبحانه وتعالى من أمر الوليد بن المغيرة المخزومي ، لما تعرض لرسول الله صلى الله عليه وسلم ، ثم سمع القرآن : « انه فكر وقدر ، فقتل كيف قدر ، ثم قتل كيف قدر ، ثم نظر ، ثم عيس ويسر ، ثم أدبر واستكبر ، فقال ان هذا الا سحر يؤثر ، ان هذا الا قول البشر » . وهذا موضع يحتاج الى فضل تأمل منك وترداد ، وهو من روائع هذه اللغة الشريفة الشاعرة ، كما سماها أسستاذنا العقاد رحمه الله وغفر له . أما ما يقوله النحاة في « ثم » ، من انها حرف عاطف يقتضى الترتيب والتراخي والمهلة ، فهو نظر نحاة ، يحتاج الى بيان ليس من عملنا هنا ان نخوض فيه .

ومضى الشاعر في غنائه : « . ثم أسروا لي لهم حتى اذا انجاب ، حلوا » . و « انجاب » و « حل » لفظان من الألفاظ الدائرة الشائعة ، وكل من يحتفل بالنظر في دلالتها ، وبالتفتيش عن حق موقعهما من الكلام ، فاذا أراد البيان عن معناها التقت لهما ما دنا تناوله من الألفاظ ، كقول المرزوقي مثلاً في شرح هذا البيت : « فلمسا انكشف الظلام نزلوا » ، وهذا فساد كبير في تناول معاني الشعر ، ولا يعد بياناً عنه ، بل هو طرح غشاوة صفيقة من « الإبهام » ينبغى أن تزال ، والا فقد الشعر بهامه بانقراض دلالات الفاظه واحمالها . فهذا اللفظ « انجاب » مشتق من « الجوبة » (بفتح الجيم وسكون الواو) ، وهي كل فرجة مستديرة ، أو شبه مستديرة ، يحيط بها شجر أو بناء أو جبل أو صخور . فاذا قيل : « انجاب السحاب » ، فليس معناه أن تنكشف السماء ويذهب السحاب حتى لا يرى منه شيء ، بل معناه : أن يتصدع السحاب ، وتنفق في ركامه « جوبة » مستديرة ، تنكشف عن جزء من سماء صافية لمساء ، والسحاب محيط بها من أفاقها ونواحيها . وقد روى حديث أنس ابن مالك رضى الله عنه ، في كتاب الاستسقاء من صحيح البخاري ، بألفاظ مختلفة ، كلها تحدد معنى « انجاب السحاب » أحسن تحديد . وذلك أن المطر يتابع من الجمعة الى الجمعة بالمدينة ، فتهدمت البيوت ، وهلك المواشي ، فسأل الناس رسول الله أن يدعو ربه ، فدعاه ، قال أنس : « فما يشير بيده ، صل الله عليه وسلم ، الى ناحية من السحاب الا انفرجت ، وصارت المدينة مثل الجوبة » ، وقد مضى تفسير « الجوبة » . وجاء في لفظ آخر : « فنظرت الى المدينة وانها لفي مثل الأكليل » ، و « الأكليل » : حلقة مستديرة تزين بالخواصر ، توضع على الرأس محيطة به ، يريد أن القيم تصدع وانقشع واستفاد بآفاق المدينة واحاط بها كهنة الأكليل . ثم جاء الحديث نفسه بلفظ آخر : « فانجايت عن المدينة انجايب الثوب » (يعني : انجايت السحابة) . و « انجايب الثوب » تصدعه وتشققه حتى تستدير فيه فرجة ترى منها ما وراءها . فصقة « انجايب السحاب » في هذا الحديث بجميع الفاظه ظاهرة كل الظهور . وحيث ورد لفظ « انجاب » في كلام العرب ، فهو حامل جمهور هذا المعنى ، ولا تكاد تجده بمعنى مطلق التكتشف والانقشاع . والشواهد على ذلك كثيرة ، فمن أحسنها ما قال طهمان بن عمرو الدارمي اللص ، وهو يمد عنقه ليطل فري من بعيد جبل دمع وقمته ، والسراب يفرقهما ، ثم ينجايب عنهما محيطاً بهما :

كَفَى حَزَنًا أَنِّي تَطَالَلْتُ كَى أَرَى دُرَى قُلُقَى دَمْعٍ ، قَا تَرِيَانِ
كَأَنَّهُمَا ، وَالْأَلَّ يَنْجَابُ عَنَّهُمَا ، مِنَ الْبُعْدِ ، عَيْنَا بَرْقِعِ خَلْقَانِ

وهذا مثل في غاية الوضوح . فاذا علمت هذا معنى « انجايب الظلام » ، هو ظهور صدى مفتوق في ركام الظلام قبل المشرق ، وهو الضوء الحابي المكتوف من وراء الليل ، والظلام محيط به من نواحيه ، وذلك عند أول مطلع الفجر ، حيث لا تستبين شيئاً ولا تراه الا تلمساً . وقد وصف ذو الرمة هذا الوقت في مواضع من شعره ، فقال :

لَمَّا أَنْ يَنْقُ الْأَيْلَ وَرَدُّ ، كَأَنَّهُ ، وَرَاءَ الدُّجَى ، هَادِي أَعْرَ جَوَادِ

و « الورد » الأحمر ، شبه أول مطلع الفجر بعنق جواد أبيض مكثوف « وراء الدجى » ، بستر من ظلام ، وقال أيضاً .

كَأَنَّ عُمُودَ الصَّبْحِ جِيدٌ وَكَبَّةٌ ، وَرَاءَ الدُّجَى ، مِنْ حُرَّةِ الْقَوْنِ حَابِرِ

شبه عمود الصبح ، وهو مكشوف «وراء الدجى» بأمرأة بيضاء متلفعة في ثيابها قد حشرت عن جيدها ونحرها . فشاغرنا هذا حين قال : «انجاب» لم يقلها عينا ، للدلالة على مجرد انقشاع الظلام وانكشافه ، بل أراد هذا الوقت ، حيث يتفتح ظلام الأفق الشرقي عن ضوء مكشوف وراء الدجى والأرض في طليسان من الغيش مطبق على آفاقها ، فلا يستبين معه شيء ، والناس نيام بعد لم يفيقوا من الكرى . وهذا أوفق وقت للبيات . و «البيات» ، هو أن يقصدهم عدوهم ليلا ، وهم بعد غارون نائمون لم يستيقظوا على الصبح ، فيكبسهم ويأخذهم بفتة ، فيكون ذلك أنكى فيهم وأوقع . والبيات هو أحكم خطة ، فهم فتية قليل عددهم ، يباغتون حيا من أحياء هذيل أكثر منهم عددا ، فإذا يتوهم شدهوم نياما ، يذهلهم الرقاد عن أن يستمكثوا من أسلحتهم ، فيضمون السيف في طوائفهم حيث شاؤوا . وبهذا صار بيننا أن الشاعر لم يقل «انجاب» الا للدلالة على هذا الذي وصفت من وقت غارتهم على هذيل ، وهم نيام غارون .

وأما قوله : « حلوا » ، فمن الألفاظ القريبة المتداولة ، والفها يسرع بنا الى أظهر معانيها وأقربها ، كالذي فعل المروزي فيسا نقلت من شرحه قبل ، إذ قال : «ولما انكشف الظلام نزلوا» والامثتان الى هذا المعنى القريب هو الذي صرف الأبيات الأربعة عن معناها ، وأوقع في الخطأ ، وقاد الى العبث بها وبترتيبها ، كما مسياتي . وأصل مادة اللغة : « حل بالمكان يحل ، يضم الحاء ، حلوا » ، نزل به ، وكذلك : « حل المكان » ، متعديا بغير به ، ثم يقال فيها جميعا : « حل بالرجل » و « حل الرجل » ، نزل به ، أي نزل كان . وهو معنى مطلق . ثم قيل في مجازة : « حل به العذاب والعقاب » ، كمال يقال : « نزل به العذاب والعقاب » وهو مشهور أيضا . وقد جاء في كتاب الله سبحانه في سورة الرعد : « ولا يزال الذين كفروا تصيبهم بما صنعتوا قارعة أو تحل قريبا من دارهم » ، وجاء مثله في « النزول » ، في قوله تعالى في سورة الصافات : « أبعثنا يستعجلون » ، فإذا نزل بسماحتهم فساء صسباح النذرين » . وصار استعمال « الحلول » و « النزول » ، مقرونا بالنزال العذاب والعقاب والتكال في العدو ، وهو من مشهور الكلام . فمن ذلك قول بشر ابن أبي خازم :

وما حي نَحَلْ بِمَقْوَمِهِمْ مِنْ الْخَرْبِ الْعَوَارِ بِمُتَرَأَحٍ

أي لا نجاة لهم من تكالنا بهم ، إذا حللنا بديارهم ، ومثله قول النابغة في عمرو بن الحارث الأصغر الفسائي :

تَحِينُ بِكَفْمَةِ الْمَنَابِ ، وَتَارَةً تَسْجَانِ سَحَا مِنْ عَطَا وَنَائِلِ
إِذَا حَلَّ بِالْأَرْضِ الْبَرِيقَةِ أَصْبَحَتْ كَشِيبَةِ وَجْهِ ، غَيْثًا غَمِيرُ طَائِلِ

أي إذا قصد أرضا آمنة برينة من التقتل والدماء يريد عقاب أهلها ، حل بها فإذا هي كثيبة مما ينزل بها من الخوف والقتل والدماء . فانت ترى أن « الحلول » مقرون بانزال المسكروه والأذى والبلاء ، وبالجرب والقتل والدماء : فإذا كان السياق يقتضي هذه المعاني ، لحق بلفظ « حل » من الاسباغ ما يجعل معناه شبيها بمعنى الانقضاض على العدو والنكاية فيه . وبهذا المعنى استعمالها بشر والنابغة ، واستعملها أيضا شاعرنا ، لأن المقام مقام طلب ثار من قوم يكبسهم بيانا ، حتى يدرك منهم ثاره ، فمعنى : « حتى إذا انجاب ، حلوا » ، حتى إذا انجاب الليل ، حلوا بهذيل فاطبقوا عليهم ، فاتخذوا القتل فيهم . فاختصر القول اختصارا لدلالة قوله فيما بعد : « فادركنا الثار منهم » ، على هذا المحذوف .

وهذا المحذف والاختصار والتجريد في « حلوا » ، هو الذي أتاح له أن يستأنف ما يشبه أن يكون كلاما جديدا في البيت التالي بقوله : « كل ماض قد تردى بماض » ، وهو بمنزلة الفاعل لل فعل « حل » ، وكان السياق كان : « حتى إذا انجاب ، حلوا » ، فحل بهذيل كل ماض قد تردى بماض ، فادركنا الثار منهم . وهذا المحذف والتجريد قد منح الكلام انسيابا وتدافقا ، وجعل الحركة فيه سريعة حثيثة متحدة ، محذوفة التفاصيل ، فرسم بذلك صورة لغارة مفاجئة في غيش الظلام ، إذ انقضوا على هذيل وهم صرعى رقاد ، فاتخذوا فيهم واستباحوهم قبل أن يفيقوا ، فادركوا من الثار ما شاؤوا . والذي زاد الحركة والمفاجأة والفتة روعة ، قوله : « كل

ماض قد تردى يماضي ، بلفظ واحد في معنيين فالماضي من الرجال ، هو التساقذ الذي لا يرتدع ولا يحجم ، كانه حسام قاطع ، و «الماضي» أيضا هو السيف القاطع ، ومنه قيل للرجل «ماضي» ، وتردى الرجل بالسيف ، هو تقلده اياه كهيمته الرداء على المنكب والكتف ، ليكون أسرع لسلته اذا سله . ثم لما قال في صفة السيف : «كسنا البرق اذا ما يسسل» ، ازدادت الحركة سرعة وخطا وبريقا وتصيبا . ولم يكن بعد ذلك في حاجة الى ذكر شيء في صفة هذه «الغارة» ، فقد استوعبت هذه الالفاظ بهذا السياق المتدفق ، صفة الغارة الخاطفة الشديدة النكاية ، فلم يزد على أن تلقى هذا التدفق بقوله : «فادركننا الثأر منهم» ، وسكت ، وكان الكلام قد انقضى ، فلأحاجة به الى وصف ما أنزله هؤلاء الفتية الاحرار من النكال بهذا الحى من هذيل ، ولا الى ذكر انقلابهم طافرين في الطريق الى ديارهم .



وتتابع الفناء : «فادركننا الثأر منهم» ، ثم سكتة لازمة يوجبها الفناء وتركيب الكلام . فحنن على حد موقف من مواقف التأمل والنسظر في البيتين السابقين ، ثم في البيتين التاليين لهما . وقد دخل على هذا القسم الثالث من القصيدة عت غث سوف اذكره ، ولكن لن تتبين قدر غثائته وخيشه ، حتى تنعم النظر في أمور لا يد من البيان عنها :

اولها . أن البيتين الرابع عشر والخامس عشر ، الضمائر فيها ضمائر الغائبين . «دفتو هجروا» ثم أسروا . . . ، ثم استقبلهما البيت السادس عشر بالانفثات من ضمائر الغائبين الى ضمير جمع المتكلم : «فادركننا الثأر . . .» ، ثم تلقاه البيت السابع عشر بالعودة الى ضمائر الغائبين : «فاحتسوا» . . . فلما هوموا رعتهم ، فاشمعلوا ، وتخلل ضمائر الغائبين ضمير المتكلم المفرد في قوله : «رعتهم» ، وهو التاء المضمومة .

الثاني : ضمير غائب لا يعود الى مذكور قبله ، في «منهم» من قوله . «فادركننا الثأر منهم» ، وقد مضى الحديث عنه ، فلا تغفل هنا ولا تنسه .

الثالث : تتابع فاءات العطف منذ قوله «فادركننا» . . . فاحتسوا . . . فلما هوموا . . . فاشمعلوا . . . والقام «واو» بين هذه الفاءات المتتابعة في قوله . «فادركننا» . . . ولما يتبع . . . فاحتسوا . . .

الرابع : زمان الأفعال كلها هو الزمن الماضي مد قال «هجروا» . . . أسروا . . . حلوا . فادركننا . . . فاحتسوا . الى آخر مقطع الفناء . فكل ذلك من ماض بعيد يقضى وانقطع قبل التغنى بالشعر ، فاقترحم عليه زمان مخالف في قوله . «ولما يسجل» ، فهو يدل على مضي الحدث الى زمن التكلم والفناء ، وهو الزمن الحاضر أو الحال ، ومعناه : لم يتبع بعده الى هذا الوقت الذي تم فيه النطق أو الفناء . وكل هذا مشكل جدا ، ولا يثنائي تفسيره بالفراغ الى الاجمال دون التفصيل ، فذلك ايفال في الابهام الذي مسرته لك في أول كلامي ، وفيه هلاك الشعر ، وضيمعة فن الشعراء ، ثم فيسه عزل العقل عن سلطانه ، واخلاؤه مما أودعه الله فيه من القدرة على التنين والتمييز .

وأحب قبل الدخول في بيان هذه الابيات ، أن أحدث قاريي المجلة بشيء . لا استكثرنا ، ولا تشبعا بعمل ادعيه ، فان لا يكن ترك ذلك من خلقي ، فانه ديني الذي أحاف الله أن أهلكه بسوء عملي ، فان رسول الله صلى الله عليه وسلم حذرنا فقال : «التمشيع بما لا يملك كلابس ثوبي زور» ، (أي المتكثر بأكثر مما عنده يتجمل به ، يرى الناس أنه شبعان وليس بشبعان ، فهو كمن ليس ثوبيين ملففين من الزور والكذب والباطل وغش الناس) . فقد صرحت أياما طويلا في الكتابة عن هذه الابيات ، فإذا بي قد اقتحمت بنفسي والقاري في لجة «علم النجوم» ، وإذا بي غارق في تفسير أزمنة الافعال ، وفي الحديث عن معنى ولم و «لما» ، وما يفتلان بالافعال المضارعة وبازمنتها ، وفي الفروق بين معاني «الواو» و «الفاء» وفي العطف بهما . ثم في تتابع هذا العطف ، وفي معاني الانفثات بالضمائر ، وفي تحير النحاة في أكثر ذلك ، وكل هذا تفصيل مضم ، أوغلت فيه حتى رايتة كلاما قائما برأسه ، يشر قاريي المجلة حتى يبلغ منه الجهد . فأضربت عن كل ذلك اضربا ، وعدت الى هذا الطريق الذي آثرت أن أسلكه ، وأنا مشفق على نفسي من التورط في الابهام ، وعلى القاري من التقلقل في الحيرة . ومع ذلك فأنا باذل له من الحرص على تحري الوضوح والابحاز ما استطعت ، فان بلغت رضاه فبحمد الله وتوفيقه ، والا فقد أبليت عذرا بالاعتراف بالمعجز ، واحتسب عند الله ما ضاع من عمر وجهد في هذين الطريقين .

ونحن الآن في حديث التسمر ، لا في لفظ النحو ، فالشاعر ، كما قلت ، لم يرد أن يقص في عنائه قصة يجري سياقها على تتابع الاخبار المعبرة عن الاحداث ، بل ان هو الا مضم قد تاهب للغماء ، وهو مستسلم لطائف الذكرى ، فاذا صور قديمة نستجد ماضيها ، تلوح له وهي تمر مع الذكرى مرًا حثيثا ، عجل اليها يلتقط خاطف ملامحها ، ليودعها في عباء ، انصافه موجزة متراحية الدلالة ، وتراكيبه توميح لحسا الى سرعة الحركة الباصية التي توفض ايامها ، ثم تخفي في حركة تليها ، متحدرة بصور هؤلاء الغتية من اصحابه ، وهم يلوحون لعينيه في سياق ذكري قديمة ، انبثت حية تتدفق احداثها منذ بدأت الى ان انتهت - وقد بينت قبل ، كيف كان تدفق الصور بالانفاظ والتراكيب ، منذ قال : « وفوتوهجروا ٥٠٠ » حتى تلقى تدفقها وحركتها واصحابها ، وخطفها وبريقها ، بقوله : « فادركنا الثار منهم » - كان شاعرنا مستسلما لطائف الذكرى ، لا ترى عيناه سوى أولئك الغتية من اصحابه يوعثذ كانوا ، وهو يتعيا للغماء بهم وينجسدهم ومروءتهم ويسالتهم ، وبما كابدوا وما عانوا ، وبما فعلوا وما بذلوا ، وهو في هذه الذكرى معزول عنهم ، غائب غير شاهد . كانه لم يكن قط معهم ، وكانه لم يهجر معهم حين هجروا والشمس جمرة يذوب لعابها عليهم وعلى الارض من تحتهم ، ولا هو أسرى معهم حين أسروا ليهم والطلام مطبق على الافاق ، في ليلة من ليالي الحساق ، ولا حل معهم حين حلوا على هديل لبيبتهم نياما ويشخون القتل فيهم ، فكان غناؤه الى هذه الساعة مصروفا الى هؤلاء الغتية ، مجردا للتنبؤ بهم ، معبرا عن ذلك كله بصير الغائب - ولكن ما كادوا ينقضون على هديل ، فيري في طائف الذكرى ، سيوفا تنتضي وتسل ، فتضي غيش الفجر ، كسنا البرق في الليلة الطلما ، ثم تهوى على الاعناق والسوق والأيدي وهي تسل وتقدم ، حتى انتبه من غاشية الذكرى ، فاذا هو واحد من هؤلاء الغتية المزلزلين بطشنتهم بهذا الحى من هديل ، واذا هو قد انبث منتصبيا بينهم ، قد شهد المعركة وانغمس في وطيسها . واذا هو ينمى بلسان شاهد غير غائب عن جماعتهم : « فادركنا الثار منهم » ، بصير شاهد معبر عن جماعة ، لم يملك أن يعزل نفسه أو يفيق ، فهو صاحب هذا الثار ، وهو حامل عنه ، وهو الذى طل اطرافه وهو يرشح موتا ، كما اطرق افعى يفت السم صل ، وهو وحده المشمى غلله بما يسفح على الرى من دماء هذا الحى من « هديل » ، ولكنه لم يبال أن يصرح بذكرهم ، لأنه معر عجل ، ولأن امرهم ابي في نفسه من أن يدل عليه غيره - وهذا الانتماء السريع من لفظة الى الشهود ، هو الذى جعل الكلام كانه قد تم وفرغ منه ، فأوجب السكت عند ذكر قوله : « فادركنا الثار منهم » .

ولكن شاعرنا ، حين اشرعت المعركة نفسه من عواشي الذكرى ، لم يزل بعد غارقا فيها متشيشا بها ، لأنها حية في أعماقه ، وبغية صورها يوشك أن يدور دبرها لائحة لعينيه - فهو الآن في أمر شديد . نفس يتنارعا « الشهود » من ناحية ، و « العيبة » مع الذكرى من ناحية أخرى ، قد دنت المعركة منه دوا شديدا ، ودوا هو اليها دنوا شديدا ، وانتقلت من ماضيه وماضي اصحابه الى هذا الحاضر ، الى الساعة التي يتفي فيها ، واذا هي لا تزال دائرة بكؤوس الردى وصواعقه على الذين حرقوا كبده على حاله - وعلا به التوهم والشهود حتى رأى الحرب قد عادت جعجة ، يسمع وقع السيوف تعلق هام هديل ، وصوت الدم يشخب من عروق تنعجر ، ويحس ييده التي فيها سيفه قد بلها نجيع طرى داهي ، وانتقلت المعركة من الذكرى الى قرارة حس متوهج ، انتقل الماضى المتحدر من بعيد ، فخاض في لحة حاضر محسوس مشهود ، وحسى الوغى ، في التوهم ، حتى صار حقيقة واقعة الى المكان ، (أى في هذه الساعة التي هو فيها) ، واذا هو واصحابه قد بلغوا من فورهم هذا ما شاول من النكاية في هذا الحى من هديل ، واذا الغناء الذى انساب نفسه على لسانه من ضمير راض بما نال من عدوه : « فادركنا الثار منهم » ، كاتما حدث لساعته ، لم يكن شيئا قد انقضى ، وكأنه في ساعته هذه قد أجتمع هو واصحابه على أن يكفوا ، وينقلبوا الى ديارهم راجعين مسرعين ، قبل أن يصدع العجر منفلا بالاصباح ، وقبل أن تتناذر بهم سساتر آحياء هديل ، فيتبعوهم الطلب - واذا هو يرى ، في توهمه ، هذه الشرذمة القليلة الظافرة ، وقد أعمدت سيوفها ، مسرعة تمدو حتى تقوى الطلب ، وأوغلت في البادية عائدة حتى ظنت أنها قد بلغت ماننا ، ظننا على تخوف ، فوقعوا من الاعياء والكلال وقعة على الأرض طلبا للراحة ، فجلسوا معتين ، في فاسح ضوء الفجر ، على خيصة وتوجس ، وقد دب النعاس ديبيا في أوصالهم ومعاصلهم ، ورأى نفسه يقظا ، وبيئة لهم ، يكلؤهم ويحرسهم ، ينفض لهم الليل والطرق من خوف الكرة عليهم ، فان يكن هذا الحى من هديل قد هلك ، ولم تنج كثرته من سيوف هذه الشرذمة القليلة ، فان هذه الشرذمة القليلة الناعسة التي وقعت على الأرض من كلالها ، لا تزال على غرر

من النجاة ، فحدث نفسه بعناء ددنة وهينة : «لما ينج ملحيين الا الأقل» ، فالنجاة اتى تطلبها هذه الشرذمة لم تتم بعد ، (لأن «لما» تدل على تعي حدوث الفعل الى الساعة التي يتكلم فيها المتكلم) ، والخوف من كرة هديل عليهم يكثرها باق بعد . ثم انحلع شاعرنا من قبضة «لشهود» التي أخذته ، وارتد الى «الغيبية» ، ورأى في غاشية الذكرى ، هذا النعر القليل الذي أبلى معه في القتال ، قد بهكهم اللوب ، فوقوا وقعه على توفر ، فدب اليهم التعاس : « فاحتسوا أنفاس نوم - فلما هوموا ، رعتهم - فاشمعلوا » ، فاطلقوا مسرعين ناجي لا يلحقهم شيء . وكذلك تم الفناء . وكان هذا آخر ما ترنم به الشاعر في آخر فترة من فترات هذه الذكرى . أما ما بعده ، فقد تغنى به قبل ذلك بدهر .



آثرت أن أسوق البيان عن هذه الأبيات سياقاً واحداً ، دون أن يتخللها شيء من النعوى أو غيره ، لأنى أردت أن أرد الشعر الى منبعه من أصل اشعره ، فإن الفناء الحاله التي يكون عليها الشاعر وهو يتغنى واغفلها ، يجعل الشعر ميتاً لا حراك به - ومحال أن يستغرق الشاعر الصادق في عنائه ، وهو على حالة من الاحساس ، ثم لا يكون لهذه الحالة أثر ظاهر في اختيار لفظه ، وفي تركيب كلامه ، وفي استخدام حصائص لغته للتعبير ، مریدا أو غير مرید ، عن شيء ما يدور في احساسه المتوقف ساعة الفناء . وسأقف وقفة على هذه العبارة المقترضة التي أنزلها في مكانها من حركة نفس الشاعر ، وهي : « ولما ينج ملحيين الا الأقل » . فأول شيء ما يقع من التهاون في بيان معاني بعض الألفاظ . من ذلك لفظ «لحي» ، فهو عند أهل اللغة : «لحي من أحياء العرب» ، ويقع على يسي أب واحد ، كثروا أو قلوا ، وعلى هذا المعنى انحصرت كتب اللغة . الا أنهم استشهدوا بببيت خالد بن الصقوب الهندي ، يصعب هرسا :

فَقُشِّعَ بِجِلْسِ الْحَيِّينَ لَحْمًا وَتُبِقِيَ لِلْإِمَاءِ مِنْ الْوَزِيرِ

على أنه يعني بالحيين «حي الرجل . وحي المرأة» . وهذا الذي فالوه إيهام وقصور في العبارة ، فإنه إنما عني جماعة الرجال وجماعة النساء فيؤاد على كتب اللغة : أن «لحي» الطائفة ، والفتنة ، والجماعة من الناس ، كانوا يسي أب واحد أو جماعة من مسائل شتى . ويكثر استعماله بهذا المعنى في التقاء فئتين في القتال ، بمعنى الصغين أو العندين المتعانطين ، وقد جاء في هذا الشعر وفي غيره . وعموص هذا المعنى وصياغة على الشراح والسداد ، أدى الى الظن بأن المقصود في هذا الشعر «حيان من هزيل» ، وأنه لم ينج منهما أحد ، أو لم ينج بعد منهما الا عدد قليل . وأن الجملة حال من الضمير في قوله : « وفادركنا لتأثر منهم » . وهذا فساد كبير لا يستقيم مع تخالف أزمان الأفعال ، ولا يستقيم معه سياق الشعر ، كما بينت من قبل . وثمة وهم آخر في معنى «الا الأقل» ، فمن تعرض لهذا البيت ظن أنه مراد به : اما النمل المطلق ، أي : «لم ينج منهم أحد» وهو خطأ فاحش جدا ، وأما انه مراد به : «الا العليل» ، وهو فاسد أيضا . وأنصواب أن الألف واللام في «الأقل» ، نائبة عن الإضافة الى «الحيين» ، وأصله : «الا أقل الحيين عددا» ، وهم الشرذمة القليلة من أصحاب الشاعر ، وبهذا المعنى فسرتة فيما مضى ، وهو الذي يستقيم معه الشعر .

وأما «لما» فينبغي أن يكون حاصرا في الدهن حصورا وأصحها عند تفسير الشعر ، أنها تدخل على الفعل المضارع فتقلبه ماضيا ماضيا معنيا مستمر باقي الى الحال ، أي الى وقت التكلم ، وهو الذي يسميه النحاة محال المتكلم . تقول «لما يفعل ذلك» ، أي لم يفعله بعد الى ساعة التكلم ، وتوقع أن يفعله . ومن أجل ذلك لا يجوز أن يعطف عليها الماضي ، فغير جائز أن تقول : «لما يفعل ذلك ثم فعله» ، فهذا تكاديب ومحال ، لتقديم زمن الفعل الأول على زمن الفعل الثاني ، وأنصا يقال : «لما يفعل ذلك» ، وقد يفعله ، لتأخر زمان الفعل الثاني عن زمان الفعل الأول . وأما «لوا» في «لما ينج» ، فغير جائز أن تكون واو حال ، ولا واو عطف ، وأنصا هي واو استئناف كلام جديد متفصل عما قبله . وظاهر أنها لا تكون هنا واو عطف . أما أن تكون واو حال فيحال ، لأن ادراك التأثر أمر قد فرغ منه ، وبه انتهت المعركة بين الحيين ، فيحال أن يقال بعد ذلك : ولم ينج بعد من القتل الا الأقل ، لأن هذا مؤذن باستمرار المعركة الى حال التكلم بذلك ، وهذا فساد . وقد جاء مثل هذا التعبير بعينه في الشعر ، فجاء في قافية تأبط شرا

المشهوره ، وذكر نجاته من بحيلة حين أسروه ، فاحتال حتى فر من أسرهم ، وذهب يعدو عدوا ، فطارده العداؤون منهم ، فوصف سرعة عدوه حتى قال :

لَأَشْيْ أَسْرَعُ مِنِّي ، لَيْسَ ذَا عُدِّي
وَذَا جَنَاحُ يَجْنِبُ الرَّيْدَ خَطَايَا
حَتَّى تَجُوتَ ، وَلَمَّا يَنْزِعُوا سَلِي ،
يُوَالِدُ مِنْ قَبِيضِ الشَّدِّ عَيْدَايَ

وقد انتبه ابن الانباري الى هذا الموضع ، وحاول ان يفسر اختلاف زمان «حتى تجوت» وهو ماضى قد انقطع ، وزمان «ولما ينزعوا سلبى» ، وهو حاضر لم ينقطع الى وقت التكلم به ، فقال فى بيان ذلك : «يقول : أسرع منى ، ليس ذا عدى ، ثم حاول ذلك المرزوقى ، وتابعه التبريزى ، فى شرحهما على المفضليات فقالا : «واتى بلما ، لأن فيه تقريبا لحصول الفعل وإن لم يقع ، وسمى سلاحه سلبا ، ولم يسلب اطلاقا ، لما كان يؤول اليه لو ظفروا به ، وظاهر أنهم جميعا قد عدوا الواو هنا للحال ، ثم احتالوا على تفسير تكاذب الأزمة ، فلم يعملوا شيئا ، وزادوا الأمر إيهاما ، وانما أخذ المرزوقى قوله فى «لما» أن فيها تقريبا لحصول الفعل وإن لم يقع ، من تفسير ابن الانباري للبيت ، والنحاة لا يقولون هذا انما يقولون أن معنى «لما» متوقع حدوثه ، وبين هذين فرق بعيد . وقول ثابت شرا «ولما ينزعوا سلبى» ، حديث نفس وددته وهيمته خفية ، والواو واو استئناف ، وينبغي أن يحمل تفسيره على ما غلب عليه من غلو الاحساس بالماضى الذى يتفتى به ، حتى صار كأنه كائن واقع فى ساعته هذه وهو يتفتى وكأنه تمثل له دسوا العدائين من بحيلة وقد كادوا يأخذونه ، فنظر فى أعطافه وإلى سلاحه فددس «لما يسرعوا سلبى» ، وددب بها تلا ميلااة بين حملة «حتى تجوت» ، وبين تمامها وهو «بواه من قبض الشد عيداى» وعده الجملة «المقدومه بين الكلامين» كشى بشى من السخرية خلا منها شعر شاعرنا .

والدندنة والهيمه الحمية التى نحلل التسرع يحدث النفس . ونعترض بين كلامين متصلين ، موجودة اذا أنت تطلبتها فمن أمثلتها قول حاتم الطائي فى أبيات جياذ ، ذكر فيها ديار صاحبه وقد بليت وصارت أطالا :

وَعَبَّرَهَا طُولُ التَّنَادِمِ وَالْهَيْسَلِ
فَمَا أَعْبَرُ الْأَطْلَالَ إِلَّا تَوَّهَا
ديارُ التى قامت تَرْكُ . (وقد خَلَّتْ)
وأقوتُ من الزَّوَارِ كَفَاً وَمَصْصَا
نَهْدَى ، عَلَيَّهَا حَلِيهَا ، ذَاتُ بَهْجَةٍ
وَكَشْحًا كَحُلَى السَّابِرِيَّةِ أَهْمَا
وَنَحْرًا كَمَا نُورِ اللَّجْسَيْنِ بِرِيْثِهِ
تَوَفَّدُ يَأْقُوتُ ، وَشَدْرًا مُنْظَمَا

ف قوله . «وقد خلت» ، وأقوت من الزوار ، لا يكون حالا ، لأن المعنى عندئذ «ديار التى قامت تريك كفا ومصصا» ، والدالر حاوية مقوية من الزوار ، وهذا جلب من الكلام فاسد ، وانما الواو هنا واو استئناف لحديث نفس دندن به وهيمه ، ثم القى به بين صدر كلام وبين تمامه ، لأنه لما أراد أن يقول : «ديار التى قامت تريك كفا ومصصا» ، حملته الذكري الى أن ذلك كان قديما ، وديارها عامرة ، وصواحيبها ساقدة جئن يزرنها ، فقامت اليهن تحييهن وتمسد اليهن كفا ومصصا ، فعاد الى الحاضر الذى يراه من ديارها الحالية ، فقال متجسرا : «قد خلت» ، وأقوت من الزوار ، لأن «قد» تقرب الفعل الماضى من الحال ، أى من وقت التكلم ، والفعل الماضى يدل على الزمن البعيد ، ويحتل الزمن القريب أيضا ، فإذا قلت : «نام أخوك» ، فهو محتمل للزمتين ، فإذا قلت : «قد نام أخوك» انحدر الماضى حتى يدنو دنوا شديدا من الحاضر ، وهو وقت التكلم . وكذلك القى حديث النفس عن حاضر ، بين جزئى كلام يخبر عن ماض قديم . والشواهد بعد ذلك كثيرة ، وانما أردت الايضاح والتقريب .

أما البيت السابع عشر ، فهو ملتحم التحاماتاما بالبيت الذى قبله ، لأن معنى البيتين معا : «فادركنا النار منهم» ، فكف الفتية عن القتل ، فاعمدوا السيوف ، فانقلبوا يطلبون النجاة قبل

أن تتعادي عليهم أحياء هذيل ، فأسرعوا ، فأوغلوا في البداية حتى ظنوا أنهم بلغوا مأمنا ، فحل بهم الكلال والإعياء ، فوقعوا على الأرض وقعة يلسسون راحة من اللغوب ، فبد العتور في أوصالهم) ، فاحتسوا أنفاس نوم ٥٥ ، والذي بين القوسين ، هو ما دل عليه حديث النفس ووجدتها التي أسقطها الشاعر بين « فادركنا النار منهم » ، وبين « فاحتسوا أنفاس نوم » ، حين تقنى « ولما ينح ملحين إلا الأكل » .

أما القاءات التي بدأت منذ البيت الثالث عشر وتتابعت حتى آخر مطلع الغناء ، فهي التي أكسبت الغناء هذا التجدد والتدفق ، لأن الغناء تحرك الزمن في الفعل الماضي وتمده وتمططه ، حتى تبلغ به أول الزمن في الفعل الذي يليه ، وهكذا واليك حتى تنقطع القاءات ، وأنت واجد فرف لا يوصف في حركة الزمن بين قولك : « نام ، وأفاق ، وليس ثيابه » ، وخرج ، ولقي صديقه وانطلقا ، وقولك : « نام ، فأفاق ، فليس ثيابه ، فخرج ، فلقى صديقه ، فانطلقا » ، وهذا الذي وصفت ، زيادة على ما يقوله النحاة من أن « الغاء » تفيد مجرد الترتيب - ومن تأمل « القاءات » في كتاب الله سبحانه ، رأى عجبا .

ونابع شاعرنا الغناء : « فاحتسوا أنفاس نوم » ، والاحتساء الشرب السريع المتقطع ، لأنه من حسو الطائر ، وهو شربه ، يصرب الماء بمنقاره ضربة ثم يرفعه ، ولذلك يقال : « نمت نومة كحسو الطير » ، أي نمت نوما متقطعا - أخطف النومة خطفا مرة بعد مرة ٥٥ « والنفس الجرعة القليلة المتقطعة » ، لأن المرء يرمع رأسه عند كل نفس ، وهذه عبارة بارعة جدا في التعبير عن اختطاف نومة بعد نومة على مزع ٥٥ « فلما هووا » ، أي اهتزت هاماتهم (أي رؤوسهم) خضضا ورمعا من ديب الحماس وروعة القلب ، وهم جلوس من تخوفهم ، لأن التهويز لا يكون إلا للجالس غير مضطجع ٥٥ وقد روى المروقي مكان « هووا » « فلما ثلوا » ، وقد يقال ذلك في النوم ، ولكني أظن المروقي نفسه هو الذي وصفها استماعا لقوله « فاحتسوا » ، كأنهم شربوا خيرا من النوم ثملوا ، ولكن « هووا » أحق بلسان هذا المعنى المصور ، وهي أوفق لما في الغناء كله من الحركة = « رعهم » ، أفزعتهم وحجنتهم وحوتهم كرة القوم عليهم ، فهبوا فزعن إيقاظا من شدة مضائهم ، « فاشمعلوا ، خفوا ، ونشطوا وانطلقوا سرعون اسراعاً كأنهم طير » طما تهوى إلى ماء ٥٥ وبين أن شاعرنا لم يشمله شيء في هذا الترم ، إلا التقنى بجلادة أصحابه وبسائتهم ومضائهم وسعدتهم وبطفتهم ، ثم يحمل نفسه صبيا مما كابدوا من المشقة والنصب ، فلما دنا من مطلع الغناء ، رمى بلمع واحد حتى مواصل ، ولكنه جمع فيه لنفسه كل ما نفى لهم به ، وأربى عليهم ماذا هو ، قائدهم وكألتهم ، والحافظ لهم عند المخاوف ، فقال : « فلما هووا - رعتم » (نعم الباء ، صير متكلما فقد عددهم الكلال ، وعلمهم النفاس ، أما هو فلا يكل ولا يفس ، وإذا هو يقطر من ثقل متخوف عليهم ، ويقودهم بحزمه إلى النعاة ، فلم يلبث أن هاجهم عن مجائهم حذرا وحزما ، فاشمعلوا نعة به وطاعة له ٥٥ وهكذا تم هذا الغناء العظيم بأنغامه التي تتردد أصداؤها بين الحروف والألفاظ والتراكيب ، خالدة كخلودها .



ومع ذلك ، فلم ينل شيئا من القصيدة كلها ما بال هذا القسم الثالث من عبث العابثين قديما وحديثا . حاول عبث من عبث الرواة والشراح ، أن ابن هشام في كتاب « التيجان » حذف البيت السادس عشر : « فادركنا النار منهم » ، وجاءه بالأبيات الثلاثة الباقية على هذا الترتيب : (١٤ ، ١٦ ، ١٥) ، ثم وضعها في أواخر القصيدة بعد البيت السادس والعشرين « وعتاق الطير » ، ثم قعها بالبيتين (٢٤ ، ٢٣) « فاستقنها ياسود بن عمرو » ثم « حلت الخمر » ، فافسده سياق الأبيات وسياق القصيدة كلها ، وأن دل ذلك من فعله على أن « رعتم » في البيت السابع عشر ، بضم التاء ، وأن الضمير فيها من حديث الشاعر عن نفسه . أما ابن عبد ربه في « العقد » فإنه جاء بما هو أخبث ، حذف هو أيضا البيت السادس عشر ، ثم مرق أوصال الأبيات ، فوضع البيت (١٧) بهذا الترتيب ، بعد البيت الثالث عشر « يركب الهول وحيدا » ، وأخذ البيت الرابع عشر « وفتو هجروا » ، فطرحه في أسفل القصيدة بعد البيت (٢٦) « وعتاق الطير » وبعده البيت (٢٤) « فاستقنها » ، فصار كلاما لا يفهم ، ويشبه أن يكون قد جعل « رعتم » (بفتح التاء ، ضمير المخاطب) في البيت السابع عشر . أما المروقي وهو شارح حماسة أبي تمام الذي روى هذه القصيدة ، فإنه لم يفعل شيئا من ذلك ، سوى أنه حذف البيت السادس عشر « فادركنا النار » ثم جعل « رعتم » (بفتح التاء ، ضمير المخاطب) ، وحرف الكلام في الأبيات كلها عن أن تكون من حديث الشاعر عن فتية من أصحابه أغلروا معه على هذيل حتى أدرك بشار

حاله إلى أن تكون استمرارا لحديث الشاعر عن حاله في الأبيات التي قبلها ، وعن فتية صحبوا خاله ، مكان هو رئيسهم ومديرهم ، كما قال المرزوقي . ويحذف البيت السادس عشر ، وهو قوام هذا القسم كله ، ويتأويل الأبيات إلى خال الشاعر ، خلت القصيدة من كل ما يدل على أن شاعرنا هذا قد جد في الطلب بنثر خاله . وصار قوله في أول الشعر : « ووراء النثر مني ابن اخت ... مطروق يرشح موتا » ، كلاما لا تحفيق له ، وأما هو كتب محض . وبذلك إبعاد المرزوقي معنى القصيدة إبعادا من لا يرحم . وأما حمل المرزوقي على حذف البيت السادس عشر ، مع نبوته في رواية التبريزي الذي أطلع على شرحه على الحجاسة واستل أكثره ، أن المرزوقي أزعجه وحيره قوله في هذا البيت : « فادركنا النثر منهم ، ولما ينح ملحقين إلا الأقل » ، وضاق بسوقه « ولما ينح » ، والتيس عليه وجوه تأويلها ، فلم يقلع حتى حذف البيت كله ، واستراح ! وصرف معنى الأبيات إلى حال الشاعر ، ورضى عن نفسه كل الرضى ! وإذا كان المرزوقي في شرحه على المفضليات قد وجد تعبيرا شبيها بهذا التعبير في قصيدة تأبط شرا (وقد سلف ذكر ذلك) في قوله « حتى نجوت » ولما ينزعوا سلبى » ، ووجد عند ابن الأنباري (وهو أمام قديم) ، تفسيراً له بغير صالحه ويتوهم الرضى عنه ، فإنه لم يجد عند أحد شيئا في « ولما ينح » ولا وجد تأويل ابن الأنباري صالحا لهذا الموضع ، فرمى بالبيت كله ورتع في السلامة من المشكلات

ومع كل ذلك ، فهذا كله عبث محتمل ، لأنه عبث رواة ، أو متخلفين من عبه المشكلات لم يسوقوه إليها من موكب من وقار العلم ، وإثارة النظر ، وهيبة الفكر ، وفحمة طلساين الإشراف والحكمة ، ومن أجل ذلك فهو عبث محتمل . أما البيت الذي لا يحتمل ، والذي يسمطه الأنف الخردل ، ويلقم الغم الحندل (كما يمكن أن يقال !) ، وتضييق به الصدور ، وتشتيت النفس مدافعة ، فعبت الركن المنفطرس ، الذي يطر أن لم يبق في الدنيا شيء يمكن أن يتعلمه ، فيتولى القضاء على أشياء الباس ، لأنه يراهم أسفل ، وهو الأعلى . ويدخل مجلس القضاء بطيه الخطو ، ساجي الطرب والبطر ، في وقار وإثارة وهيبه وإبهه وفحمة ، ليضمن إخفاء تعاطفه وغطرسته في رداء مضاعف من التواضع . فمن هؤلاء الانجليز « سيرتشارلز لايل » (المتوفى سنة ١٩٢٠ ميلادية) ، مانه كان رجلا ركب . ويستشرنا واسع المعرفة (لا العلم) ، صبورا على التحصيل والدروس . فرجم كثيرا من شعر العرب . وبولى طبع قدر جيد من اشعار الجاهلية (وشكر له) ، كشرح المفضليات ، وذيوان عبيد بن الأبرص ، وعامر بن الطفيل ، وعمرو بن قميئة ، وشرح المصنعات السبع لسيرري . ورجم أكثر هذا الشعر كما يشتهي مكان معمورا عند المستشرقين أماما وفدوة . ولكنه ظن في نفسه ما ط ، حتى ظن كان العربية قد آلت إليه ميراثا فوض إليه التصرف فيه . فربما عير في العاقد بعض الشعر وبذل ، دون أن يشير إلى ما كان في الأصل الذي اعتمده ، أما ما هو أسوأ من ذلك ، فظن الرجل أنه قد أصبح قادرا على تلوق فن شعراء العرب ، وأنه صار أستاذا في هذا التفوق ، ففسر الشعر ورده إلى معان استحسنها ووجد لذتها في قلبه ! لم زاد فرأى إعادة ترتيب شعر ، هو عند نفسه وأدله المفوض إليه التحكم فيه ، ففعل ذلك أو اقترحه . فمن ذلك هذه القصيدة ، ولا سيما هذه الأبيات الأربعة في القسم الثالث منها ، موضعها بهذا الترتيب (١٥ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٦) ، أي « كل ماض ... » ، « وفنو هجروا ... » ، « فاحتسوا ... » ، « فادركنا النثر منهم » . وهذا شيء غث كربه جدا « بطبيعة الحال » ، ولكن أسوأ منه أن يأتي مستشرق انجليزي آخر ، وهو « نيكلسن » (المتوفى سنة ١٩٤٥ ميلادية) ، وهو كان أحسن منه حالا في تلوق الشعر وأمثل ، ولكنه كان يعظم شيخه ويقدمه ، فيوافقه على هذا الترتيب ، ويتابعه في تأويل بعض معاني القصيدة مقتنعا بحجته ، ثم يترجم القصيدة إلى الإنجليزية ، محتفلا بهذه الترجمة وبانغامها التي أراد أن يقارب بها انغام « بحر الديد » ، فجاء بشيء غث جدا ، (لا أعنى اللغة الإنجليزية بل معاني الترجمة) ، وطرح في القصيدة معاني منكرة بعيدة كل البعد عن هذا القضاء الغم الجليل الذي تحدر لنا من الجاهلية ، معتمدا في ذلك كله على تلوق شيخه « سيرتشارلز لايل » !! وحسبك أن تقرأ الأبيات على ترتيب « لايل » الذي ربه (١٥ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٦) ، لتعلم أنه ركن إلى عقله الركين ، تألفي كل ما هو موجود في الأبيات من روايات الكلام ، ولم يبال بها ولا بنحو العربية ، وصنع من الأبيات الأربعة شيئا كالخبيصة ، لا يدري من أي شيء صنعت ، ثم باشرأق حكمته وإبهه علمه ، فسر هذا الخبيص واحتج له بعلمه ! لاقتنع به تلميذه « نيكلسن » ، مع كثرة اطلاعه ودقته !! وهذا من أعجب العجب ! ولكن كيف ؟ فإذا حق الإنسان أن يعجب فليس من حق أن أعجب ، لأن « لايل » متخرج في « كمبردج » ، « ونيكلسن » ، أستاذ

أيضا في « كمبردج » ، وأنا أعلم علما ليس بالظن ان « الحشائش » السحرية التي تملأ العلاء بين كمبردج وجوانشستر » و « التلوج العزيرة المنشورة على حديقة مدرسو ، في خلوة مشهودة بين أشجار الدردار بكمبردج » لها تأثير حسن جدا !! على الذوق الادبي خاصة ، وعلى العقل بوجه عام ! ورحم الله أبا العلاء المعري ، ما نظرفه حيث قال :

شَرُّ أَشْجَارٍ عَلِمْتُ بِهَا شَجَرَاتٌ أَثَرْتُ نَاسِهَا
حَمَلْتُ بَيْضًا وَأَغْرِبَةً ، وَأَتَتْ بِالْقَوْمِ أَجْنَاسَا
كُلُّهُمْ أَخْفَتُ جَوَانِحُهُ مَارِدًا فِي الصَّدْرِ خُنَاسَا
لَمْ تَسِقْ عَذْبًا وَلَا أَرْجَا بَلْ أَذِيَاتٌ وَأُدْنَاسَا

(« لم تسق » ، لم تحمل) ، هذا حديث أشجار الدردار !! وإما حديث « جوته » فإنه شاعر ملء عروقه ، ليس من أمثال هؤلاء في شيء ، وكان مع تقدمه وسبقه في الشعر ، نقابا (بكسر النون ، أى عالما بالأشياء كثير البحث عنها) متوقفا ملتهب الحس ، وكأنه أوتار مشدودة ، إذا مسها شعر شاعر ، من أى اسم الناس كان ، اهتزت بألفها ورجعت للحن ترجيما . فكان مما انفق له أن وقف على ترجمة لهذه القصيدة باللاتينية ، تولاها « جورج فريتاج » (المتوفى سنة ١٨٦١ ميلادية) ، فراهمه صدقها وجمالها ، فترجمها من اللاتينية الى الألمانية ، في « الديوان الشرقي » ، وعقب على القصيدة شيء من القصد . ولكنه لما بلغ هذا القسم الثالث رتب الأبيات الأربعة هكذا : (١٤٠ - ١٥٤ - ١٧٠ - ١٦٠) ، ولا أدري هل كان ذلك من فعله ، أم من فعل « فريتاج » . ولكنى أرجح أنه من فعل هذا الآخر . و « فريتاج » لا علم لي بترجمته اللاتينية . أما ترجمة « جوته » لهذه الأبيات الأربعة فهي ترجمة هابطة جدا . بل ترجمة القصيدة كلها هابطة من جهة الأحكام الى خصيص البعكك . و « جوته » مدعور من ناحيتين : لأنه لا يعرف العربية ، ولأنه إنما يترجم الى الألمانية عن مترجم آخر ترجمها الى اللاتينية ، ففريتاج ، في ظني ، هو المسئول عن هذا العبث الذي أحدثه في ريبب هذه الأبيات الأربعة ، ومع ذلك فهو أهون من عبث « لايل » . أمام المستشرقين في عهده ، ودوافعهم للشعر العربي !! أما اقتراح « جوته » ، الذي لم يعمده في ترجمته ، في شأن ريبب القصيدة كلها . فهذا حديث آخر أرجو أن أموض له فيما بعد . وإن كان كلام « جوته » فيه لا يساوي أصابعه الوقت في الكشف عن فساده ، لأنه مبنى على المعاني التي أتيتها « جوته » في ترجمته ، وهي تخالف معاني الفناء العربي مخالفة نامة ، لا لأن « جوته » استوحى معاني جديدة ، بل العكس هو الصحيح ، لأنه التزم التزاما شديدا بألفاظ القصيدة العربية ، ولكنه أتى من سوء فهم العربية الذي أوقعه فيه « فريتاج » بلا ريب . ثم بعد هذا الفساد ، اقترح لما ترجمه هو ترتيبا جديدا ، وهذا كلام فارغ لا أكثر ولا أقل ، فأجده عبثا آخر ، وأنا أكره العبث أشد الكره ، أن اشغل الناس بما لا قيمة له في ذاته .



وبعد هذا الفناء من اللغو الذي اضطرت اليه ، فقطعني عن موكب الجلال والعظمة والنبل الباذخ نعود الآن الى فيض الاغان التي لا تنقطع . وسأبدأ ببيان بعض معاني هذا القسم الرابع ، لتفرغ لما بعده بلا عائق . « فلتن فلت هذيل شبابه » ، « هل السيف يفله » ثم حده وأحدث فيه كسورا . و « الشبابة جمع شبابة وهي طرف السيف وحده » . وأتى بالجمع هنا للدلالة على هلاك خاله لأن انكسار جميع أطراف السيف وحدوده تتركه حديفة لا تقطع ، لامضاء لها . وقوله « لئما كان هذيل يفله » أى يكسر من حدها يقتل من يقتل من إبنائها وفتياتها وحماتها . فلتن ثالثه اليوم هذيل ، فلطالما نال منها وأثخن فيها . والباء في « لئما » وفي الأبيات التالية هي « باء » المقابلة والعوض والحزاء والبذل ، كما تقول « هذا بذاك » . و« المناخ » بصم الميم ، المكان الذي تناخ فيه الإبل وتبرك . و « جميع » غليظ خشن لحجارته حد يجرح لا يطاق السير فيه ولا الجنوم . وسمى بذلك لأن الإبل إذا بركت فيه « جميعت » و « جميعة الإبل » رغاؤها وصوتها عند الاناخة

والبروك ، فإذا كان المكان غليظا وعرا ، فذلك أشد لجمعيتها لتأديها بوعورة الارض ، ولما يصيبها من الأذى والوجع . « ينقب فيه الأطل » ، « الأطل » من الإنسان باطن أصابع قدميه . وهو في خف البعير « لحم » رقيق لآرق بباطن المنسم إذا أصابته الحجارة أدمته فتأذى به تأذيا شديدا و « نقب البعير » إذا رق خفه وتخرق ودمى أطله فيألم إذا مشى فهو يطلع . يصف اذلال حاله هذلا واضطراره إياها الى أسوأ المنازل واحتشنها ، طائفة له كما يطبع البعير فينبخ ويبرك حيث يستباح ، ورضى الأرض أو كرهها فجمع ما جميع . و « صبحها » أتاها مع الصبح في أول ضوء النهار غازيا مستبجحا . وأما قال « صبحها » ليدل على رباطة جأشها ، وقوة بأسه وإقدامه ، فيأتيهم في جبالهم ومعاقلمهم يقاطا قادرين على أن يلقوه بحدهم وحديدهم ، فلا ينجيهم ذلك من بطشته بهم ، فينزل بهم من القتل ما يشاء ، ثم ينتهب ديارهم ويشل إبلهم أي يطردها ويسوقها أمامه غنيمة ، لا يملكون له دفعا ولا لما فاتهم به لاحقا . وأما قوله « في ذراها » فبضم الدال جمع « دروة » (بضم الدال أو كسرهما ، وسكون الراء) وهي أعلى الجبل والسمام وما اشبههما . ويعنى بذلك جبال هذيل التي تسكنها بالحجار . وأعظم جبال هذيل جبل « عروان » ، وفي ذروته « الطائف » ، وليس في جبال هذيل أعلى من هذا الجبل ، وهو أحد معاقلمهم التي يعتصمون بها . ومن ضبط هذا اللفظ بفتح الدال ، (كما جاء في شرح التبريزي على الحاشية) فقد صحف . ومن فسره بأن « الذرى » الكنف والتاحية ، فقد أتى بكلام فاسد ضعيف لا يقوم به المعنى .

وهذه الأبيات الثلاثة ، جيدة التقسيم ، وبطء الحركة في البيتين الأولين (لاجتماع ستة زحافات فيهما) توحى بقيته من غيظ قديم مكظوم ، ولا سيما في هذه الإنفام الثلاثة « لبا كان » وبما أبركها ، « وبما صبحها » ، وتوحى أيضا بالتصميم الخفى والصلابة . وهذا دال على أن الفناء بها كان قبل تغنييه بما كان من إجماعه ونأهه هو والغنية من أصحابه لتسيب هذيل والنكاية فيها، أي قبل القسم الثالث بقتله . وبعد هذا الموضع أمتنع حديثا عن رمان أقسام القصيدة وصلة بعضها ببعض ، ولكن أرجو أن يصحى بلا ملل ولا تهاون فإن هذا البسط الصعب من الفناء يتفقت عليك إذا أنت لم تحس الأصفاء إليه . أصفاء الخبيثة العظيم عبد الملك بن مروان ، فإن عمرو بن العاص رضى الله عنه ، وهو يؤمنه في نحو التمسحي من عمره . وصف هذا الفتى من قريش ، وهو في الخامسة عشرة من عمره تقريبا فقال (أخذ ثلثات تارك ثلاث : أخذ بقلوب الرجال إذا حدث ، وبحس الاستماع إذا حدث وبأسر الأمرين عليه إذا حلف . تارك للمرأة ، تارك لقاربة اللثيم ، تارك لما يعتز منه) قلل هذا يحجب إليك حسن الأصفاء ولوشق عليك مالمسمع .

وهذا القسم الرابع من الفناء تغنى به شاعرنا قبل القسم الثالث بزمن قليل كما أسلفت ، وبعد التغنى بالقسم الثاني بزمان طويل ، وبعد التغنى بالبيت الأول من القسم الثاني ، ثم بالقسم الأول كله ، بزمان متطاوّل ممتد . ويحسن هنا أن أذكر ما أكثرت الإشارة إليه من قبل وهو الفترات التي تغنى فيها الشاعر بجملته هذا الفناء وهي خمس فترات ، بهذا الترتيب .

الفترة الأولى : تغنى فيها بالبيت الخامس وحده ، وهو الذي وضعته في أول القسم الثاني ، بيت واحد .

الفترة الثانية : تغنى فيها بالقسم الأول كله ، أربعة أبيات .
وهاتان الفترتان قبل خروجه للطلب بإسار خاله .

الفترة الثالثة : تغنى فيها بالقسم السابع ، بيتان .

الفترة الرابعة : (١) تغنى فيها بالقسم السادس ، بيتان .

(ب) ثم بالقسم الخامس ، بيتان .

وهاتان الفترتان ، كانتا على اثر ادراكه ناز حاله ، في طريق مودته الى دياره .

الفترة الخامسة : (١) تغنى فيها بالقسم الثاني من البيت السادس الى الثالث عشر ، ثمانية أبيات .

(ب) ثم بالقسم الرابع كله ، ثلاثة أبيات .

(ج) ثم بالقسم الثالث كله ، أربعة أبيات .

وهذه الفترة بعد ادراك ثأره وعودته بزمان طويل ، وهي فترة الذكرى ، وتغنى فيها بأكثر القصيدة .

والفترة الاولى والثانية متداخلتان ، حتى لو شئت ان تجعلهما فترة واحدة لم تبعد . والفترة الثالثة والرابعة اشد تداخلا ، فلو جعلتهما فترة واحدة لم تخطئ ، وتصور الفترات ثلاثا فحسب . فإى ذلك رضىته فقد أصبت . وظاهر ان الشاعر حين أعاد بناء القصيدة ، لم يبالي بترتيب فترة الغناء وزمنه ، فرتبها ترتيبا آخر ، أى عبت به يفضى الى فساد كبير . ولكن اسهل على القارئ وأعينه ، اسسوق ترتيب القصيدة باقسامها السبعة متتابعة ، مبينا في كل قسم فترة التغنى به ، وارقام الابيات على تتابعها :

القسم الاول : غناء الفترة الثانية ، أربعة أبيات (١ - ٤)

القسم الثانى : غناء الفترة الاولى ، بيت واحد (٥)

ثم غناء الفترة الخامسة (١) ، ثمانية أبيات (٦ - ١٣)

القسم الثالث : غناء الفترة الخامسة (ج) ، أربعة أبيات (١٤ - ١٧)

القسم الرابع : غناء الفترة الخامسة (ب) ، ثلاثة أبيات (١٨ - ٢٠)

القسم الخامس : غناء الفترة الرابعة (ب) ، بيتان (٢١ - ٢٢)

القسم السادس : غناء الفترة الرابعة (ا) ، بيتان (٢٣ - ٢٤)

القسم السابع : غناء الفترة الثالثة ، بيتان (٢٥ - ٢٦)

(ويحسن بالقارئ ان يثبت هذه الفترات على هامش القصيدة المشورة مرة ثالثة في صدر هذا العدد ، ليسهل عليه متابعة ما طرح فيه) . وهكذا يرى ان الشاعر . حين أعاد بناء القصيدة ، قد شعث أزمنة الأحداث وأزمنة المساء فاسماه السبعة تشعبا تاما . افترض القصيدة بالقسم الاول ، أى ببناء الفترة الثانية . وكان رمته قبل الخروج للطلب يثار خاله . ثم اتبعه بالقسم الثانى ، فبدأه بماء الفترة الاولى ، وهو بيت واحد قاله حين جاءه نعى خاله ، ومع ذلك فقد ضمّه الى غناء الفترة الخامسة (١) ، وكانت بعد ادراكه ثأر حاله بزمان طويل ، أى فترة الذكرى . وفعل ذلك ، على تباؤد ما بين زمان البيت الاول من زمان هذا القسم والابيات التى ضمه اليها . وقد فرغت من بيان سبب ذلك من فعله في المقالة الثالثة وأول المقالة الرابعة . ثم وضع القسم الثالث ، وهو غناء الفترة الخامسة (ج) ، تاليا لغناء الفترة الخامسة (ا) مقدما اياه على غناء الفترة الخامسة (ب) ، وعلى غناء الفترة الثالثة ، وغناء الفترة الرابعة بجريئها ، على ان هاتين الفترتين اسبق من فترة الذكرى ، لأنهما كانتا على ابر ادراكه ثأر خاله . وقد فرغت في صدر هذه المقالة من هذا القسم الثالث ، ومن صفته وحركته وأنغامه .

ثم اتبعه هذا القسم الرابع الذى زحزحه عن زمانه ، لانه غناء الفترة الخامسة (ب) ، فترة الذكرى ايضا ، ومقدما اياه ايضا على غناء الفترتين الثالثة والرابعة اللتين ختم بهما القصيدة ، مع انه تغنى بشعرهما قبل ذلك بدهر طويل .

وهذا الذى كشفت لك امره ، من « تشعبت الأزمنة » ، أعنى تشعبت أزمنة الأحداث ، ثم تشعبت أزمنة التغنى ، بالتقديم والتأخير ، والتفريق والجمع ، بذلك اظهر دلالة على ما قلت آفا : ان شاعرنا لم يرد قط ان يقص قصة لأن القصة قوامها الحدث ، والحدث مرتبط بالزمان ، والقصة تتطلب تحدر الأحداث على سياق تحدر الزمن . وقد تنبه « جوته » الى شىء قريب من هذا ، وغفر الله ليحيى حقي ، فمن الافضل والأسلم ان اقول ان جوته نفسه لا غيره ، هو الذى أساء العبارة بالعربية عن ذلك اشد الاساءة ، حيث قال ، فيما روته « مجلة المجلة » (عدد مارس ١٩٦٦ ، ص : ٢٨) : « واروع ما في هذه القصيدة في رأينا هو ان النثر الخالص الذى يصور الفعل ، يصير شعريا بواسطة نقل الحوادث من مواضعها !! ولهذا السبب ، ولأنها

تكاد تخلو خلواً تاماً من كل تزويق خارجي ، يزداد جلال القصيدة . ومن يقرأها بامعان ، لا بد أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية ، وهي تنمو وتتشكل أمام خياله II ، « انتهى كلام «جوته» . وعلى ما في هذه العبارة من الغموض والفكك ، وعلى أن الأمر أيضاً ليس كما يظن «جوته» ، وظنه مبنى على ما عهدته هو في أشعارهم ، فانه قد نفذ بتوتره وتوقده ، إلى عمق لا بأس به من الاحساس بشيء لا عهد له بمثل . وحسبه هذا من الغضبية ، بيد أن كلامه الذي سبق هذا ، في صله بعض مقاطع هذه القصيدة ببعض ، يدل دلالة قاطعة على أن هذا الذي نفذ إليه ، ليس الا احساساً طارئاً مبهماً غامضاً ، لم يأت عن تفكير واضح نافذ ، ولذلك لم يبال بما قاله ولا بما اقترحه أحد ، حتى المستشرقون من بني جلدته ، أمثال « سير تشارلز لايل » ، و « تكلسون » الذي اطلع على ما قاله وكتبه ، وذكر ذلك في تقديمه لترجمة القصيدة ، وقد اشرت إليها آنفاً .

و « تشعيت الأزمنة » ، « تشعيت أزمنة الأحداث » و « تشعيت أزمنة النفس » الذي سقط عليه « جوته » خيط عشواء ، حين قرأ ترجمه هذه القصيدة في اللاتينية ، موجود مألوف في أشعار الجاهلية ، ولكنه يخفى أمره حتى لا يسكاد يعرف ، وهذا الخفاء هو الذي يؤدي بعض المتهورين إلى الظن باختلال بعض القصائد ، فيعمدون إلى إعادة ترتيبها ترتيباً لا ينتهي العجب من سحفه . و « جوته » نفسه فوجيء بالنتيجة إلى هذا « التشعيت » الذي لا عهد له بمثله فيما ألف من الشعر ، فخرج به فراح شديد ، وعده أكبر سبب في روعة هذه القصيدة . ولكن لم يلبث أن انطاع ببريقه في نفسه ، وارتق إلى انصاف حين افترح لها ترتيباً ينسب هذا « التشعيت » ، الذي فرح به سفر بكرة ! وهذا غريب جداً من مثله والله اعلم !!

ولكننا نخطئ خطأ كبيراً في حق الشعر والشعراء إذا نحن وقف بنا التنبيه على هذين الزمانين وحدهما : « زمن الحدث » و « زمن النفس » ، ثم ادركنا بعد عليهما . لأن زمن «الحدث» زمن مؤقت مفروض على الشاعر من خارج ، وأكبر أمره يكاد يكون قاصراً على إثارة نفس الشاعر وتهيجتها للنفس ، وهو زمن سريع الانقضاء . و « زمن النفس » ، إنما هو توقيت لاستجابة النفس لحاضر الأثر ، ثم بلوغ الاستثارة درجة من الضج والتجهر ، تجعل الغناء ينصل عن النفس طليعاً بلا إكراه ولا قسر . وبعد الوهلة الأولى قد يقول « زمن الحدث » و « زمن النفس » من العرب والتلاسق والتلارم ، بحيث يكونان كأنهما زمن واحد . ولكن هذا لا يكاد يبقى على ذلك إلا فترة قصيرة جداً ، وهي الفترة المتصلة بزمن الحدث ، وهي فترة لا يمكن أن تدوم على قليل حطاً ، ثم تتمتع اضطراباً . بيد أن هذه الفترة القصيرة الحادثة ، هي التي توشك أن تكون تحدد طبيعة زمن النفس ، سواء انفصل عنها غناء أو لم يفصل . وقد تابع بعد ذلك أحداث أخرى ، قبل النفس ، أو معاً ، أو بعده ، وتكون هذه الأحداث المستجدة وتبعه الصلة بالحدث الأول ، ثم تجري في النفس مجرى الحدث الأول ، وتتدخل أيضاً في تحديد نظم النفس أو تعديله ، تبعاً لما يكون فيها من قوة أو ضعف ، أو تبقى منعزلة قائمة بنفسها ، تسير الغناء المسلق من الحدث الأول المثير ، وقد ترفضه بين الحين والحين ببعض ما تتميز به عنه . وبأعضاء « زمن الحدث » و « زمن النفس » الأول ، اضطراباً ، ثم أعضاء ما يليه أيضاً من الأحداث المتصلة بالحدث الأول . ينشأ عنها جميعاً زمن آخر ، لا بد من استنباطه استنباطاً تاماً واضحة .

ففي هذه الفترة القصيرة الخاطفة ، يتولد زمن ثالث ، هو « زمن النفس » ، وهو مختلف كل الاختلاف في طبيعته عن طبيعة « زمن الحدث » وعن طبيعة « زمن النفس » . وذلك أن « زمن الحدث » زمن متصل محدود يقطع بانتهاء الحدث ، وبالتالي تأثير المباشر على النفس ، و « زمن النفس » ، محدود أيضاً ، وليس له وجود مؤثر إلا بعد بلوغ استثارة النفس درجة من النصح والتعجز تجعل الغناء ينصل عنها طليعاً بلا إكراه ولا قسر . أما « زمن النفس » ، فليس من مدين في شيء ، (وكنت أوشك أن أسميه « زمن الخلق » كخلق الجنين حتى يتم خلقه) ولكن عدلت عنه لتصوير دلالة « زمن النفس » ، هو الذي يحمل ما بعثته « الأزمنة الأحداث » على اختلافها أو ترافدها ، وهو الذي يتحكم من أجل ذلك في نظم البيت من القصيدة ، أو في نظم مقطع كامل منها ، وهو الذي يؤثر في تخير الألفاظ والتراكيب والدلالات ، فيمنظمتها النظم الواحد ، أو الأنغام المختلفة التي يتكون منها لحن واحد متكامل ، وهو الذي نسميه « القصيدة » .

وهو بهذه الصفات التي وصفت زمن متطاوّل ممتد لا يتقطع ، ولا ينقضي الا بانقضاء القصيدة والفراغ منها ، وفيه تتولد المعاني ، وتتخلق الالفاظ ، وتعطر التراكيب ، ثم تتفصل عنه تامة التكوين - فوق ذلك كله فان هذا الزمن ، لانه زمن مركب من أزمنة نفس متداخلة مختلفة او متعقبة ، فهو قابل أيضا لأن يتجزأ ويعصل بعض منه من بعض ، حتى يكون هذا الجزء المفصل هو المؤثر في العناء وفي نغمة ساعة الافضاء ، أي عند بلوغ أقصى «زمن التفنى» بيت بيت أو ببعض بيت ، وبسقط كامل أو بعض مقطع - وهذا الزمن أيضا سريع الحركة ، كثير التقب ، طليق من القيود ، يتجمع فيكون كأنه ذو طبيعة واحدة ، ثم ينشقي منه جزء فاذا هو ذو طبيعة مباينة لها بعض المباينة ، ولذلك فهو كثير التشكل ، مع احتفاظه بخصائص مشتركة في هذه الاشكال . والماض والحاضر وما بينهما عنده شيء واحد ، كأنهما زمن دائم لا يتحرك ، ثم لا انقطاع له . فمن أجل ذلك قد يكون «زمن التفنى» بعيدا جدا من «زمن الحدث» ، وقد يتخللهما أيضا «أزمنة أحداث» و «أزمنة تقن» . ومع ذلك يصدر الفناء أو المقطع من الفناء ، وهو قريب الشبه بما صدر منذ قديم ساعة تلتصق «زمن الحدث» و «زمن التفنى» ، وإن احتلعت أيضا مما هي المقطع الحديث من المقطع الاول القديم كل الاختلاف . وكذلك نرى ان مرور الوقت لا يؤثر في «زمن النفس» ، ما دام قائما فيها ، ولا يسقط الا بانقطاع الفناء كله والفراغ منه .

و «زمن النفس» خفي جدا ، لانه كامن في فرازة النفس الشاعرة ، متدفق في أعماقها السحيقة ، والشعراء يجدونه في أنفسهم بالفلق والحيرة ، وبالاستغراق والاستيطان ، وإن لم يعبروا عنه باللفظ . وهو أيضا الذي ينعذ في إبحر الواحد . ندى يستخدمه شاعران وثلاثة وأربعة ، فاذا قصائدهم كانوا من محور مختلفة ، وذلك للآثر العظيم الذي يحدثه «زمن النفس» في تقسيم نغم البحر وأجزائه ، وفي أسس الكلمات . وفي أوزانها ، ثم في انتظامها مركبة في النغم المفرد ، ثم في أنغام القصيدة المتكاملة في لحى واحد . وهذا الذي أفوه كان مبرورا عند عبید الشعر في الجاهلية والإسلام ، يجدونه في أعماق نفوسهم سليلتهم الصافية من الشوائب ، وهي سليقة منفردة بالتقزم والسبوح على من كان قبلهم من الأمم ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا ، وعليه بنى شعراءهم وبيئاتهم وعروضهم ، وأعانهم على الاستجابة له ، ما اعتقت به سلائقهم عن هذه اللغة الشريفة المستجيبة لما يطله هذا الزمن الثالث «زمن النفس» في جثمان الفناء ، وهو اللغة والفناء ، وفي روح الفناء ، وفي أوزانها والنغم .

ومن الدليل على أن «زمن النفس» ليس أسسى ، لدى وصفه كان مبرورا عنهم ، ما روي من أن ذا الرمة أنشد جريرا قصيدة طويلة جدا ، حجا فيها إلى امرئ القيس بن زيد مناة ، فلما سمعها جرير قال له : لم تصنع شيئا . ثم أرمده بثلاثة أبيات وأخذها ذو الرمة فحدها في وسط شعره لتخفى ، وهي التي يقول في آخرها :

وَيْهَلِكُ بَيْتَهَا الرَّحَى لَقَوَا كَمَا أَفْقَيْتَ فِي الدَّيَةِ الْخَوَارَا

(المرئي ، نسبة إلى امرئ القيس ، و «الحوارة» ولد الناقة حين تضعه أمه ، وهو لا يؤخذ في الدية ولا يعد) ، ثم سمع القصيدة من الفردوق ، فلما بلغ هذه الأبيات ، أطرق الفرزدق ساعة ، ثم قال له : اعد ، فاعاد ، فقال : كذبت وإيم الله ، ما هذا لك ! ولقد قاله أشد لحين منك (أي فكيف ، ثنية فك) ! ما هذا الا شعر ابن الأتات (يعني جريرا) . فتمتير الفرزدق ثلاثة أبيات مدسوسة في غبار قصيدة طويلة ، (وجرير والفرزدق وذو الرمة من بني تميم جميعا) ، يدل على إدراكهم تمام الإدراك لهذا الأثر الخفي الحادث في النغم وفي أجسامه ، وفي أسس الكلمات وأوزانها ، ثم هي تركيبها في الجملة والنغم ، وكان هذا الأثر هو النغم المميز للصوت ، إذ يتكلم متكلمان من وراء مستقر بكلام واحد ، فتميز صوت هذا من صوت ذلك .

ومن أجل ذلك أجد أن «زمن النفس» ، هو الزمن الشعري على الحقيقة ، وهو أنفذ الأمانة الثلاثة في غناء الشعراء ، وفي مقاطع هذا الغناء ، وفي تشعيت «زمن الحدث» و «زمن التفنى» لانه هو المتحكم في بناء العناء وفي تكامله ، وهو الذي عليه المحول في نقد الشعر ، إذا كان الناقد مفلورا على غرار طبائع الشعراء في تذوقه للشعر ، أي إذا كان عنده القدرة على تمثيل «زمن النفس» حاصرا في نفسه عند تلقي غناء الشعراء ، ليميز به أثر هذا الزمن فيما يقرأ ويسمع . أما إذا كان الناقد غميلة من هذه القطرة ، أو من طائفة المتخصصين (بحكم ظروف الدراسة وحسب) ، فهذا الزمن الثالث يضلله ويوقعه في الحيرة ، بما يدخله على الشعر من التنوع والتشابه ، والتشعيت

والتسريع ، والتقديم والتأخير . وقد مضى مثل الشاعر العظيم « جوته » ، فإن كمون هذا الزمن الثالث في نفسه ، في التفنى بالشعر وفي تذوقه ، وإن لم يدركه إدراكا واضحا ، هو الذي نبهه الى ما هوجي به من « التشعيت » الغريب في هذه القصيدة . أما ثمار أشجار الدردار بكيردج ، « سير تشارلز لايل » و « نيكلسن » ، فلم يباليا نقرة (أي لا كثيرا ولا قليلا) بهذا الذي تنبه له الشاعر العظيم ، وعده سببا في روعه القصيدة . وذلك لأنها ممكن أن يدخل في طائفة المتخصصين ! وهنا أيضا لا يملك أن مطرة كظفرت ، وإن كان عندها من الأبهة والضعفة ، ومن النظر الأعلى الى هذا الحضيض الأسفل ، قدر لا يستهان به . ولو تأملت قليلا لوجدت أن فقدان هذه المطرة في التذوق ، هي التي ألقت رقائق الحطب على انفس الضعيف ، ثم طلت تحببه بأفاسها ، حتى اشتملت البار وتوهجت بالمسالة التي عرضت لها في أول مقالة ، وهي مسألة الشعر الجاهل وادعاء أنه محمول . ومعلوم أن أول نافع في تاريخه هو ثمرة من ثمار أشجار الدردار باكسفورد ، وهو « مرجليوث » ، وإن كنت لا أعلم أي أكسفورد أشجار دردار أم لا ! ولكن ما دامت هذه الثمرات متشابهة فلا بد أن تكون ثمرات من شجرة واحدة ، فلا بد إذن أن يكون في أكسفورد أيضا أشجار دردار ، والله أعلم !

وأرجو أن يكون البيان قد أسعنى على توصيع بعض معاني « زمن النفس » ، وأثره في الغناء ، وفي بناء مقاطعه ، وفي امتداد لحنه المتكامل بأنغامه المختلفة ، من فاتحة القصيدة الى خاتمتها . و « زمن النفس » هو الذي شمت « أزمنة الأحداث » و « أزمنة التفنى » في هذه القصيدة ، وهو الذي أقام بناها على ما وصفت آنفا في ترتيب القصيدة وفي أزمنة التفنى بها . ولو كنت أستطيع أن أوجد حركة نفس الشاعر وأحاسيسه أنسابا تنتمي اليها ، لكي أوضح ما فعله « زمن النفس » في عنائه ، لقلت ان القسم الرابع من القصيدة يصعبه بسا بالقسم الأول (١ - ٤) وهو غناء الفترة الثانية ، وبالبيتين الأولين من القسم الثاني (٥ ، ٦) وأولهما من غناء الفترة الأولى ، والثاني من غناء الفترة الخامسة . ومع ذلك فهو منهما بمنزلة الولد صليبة (أي متحدرا من الصلب خالص النسب) = ثم هو أيضا ادرهين نسباً الى بقية القسم الثاني (٧ - ١٣) وهو غناء الفترة الخامسة وهو منه بمنزلة الخفيد .

فهذا القسم الرابع عليه مسحة من الكآبة والحزن ، كأفه ظل غمامة سارية ، وفيه رنة من المضاضة ، والألم كأنه شبح مكموم . وذلك ندبه دبرا شديدا من القسم الأول ، ومن البيتين الأولين من القسم الثاني = وفيه من صلالة الكبد المكظوم ، ومن العزم المكروب ، ومن التصفيم المتلفع بالوجوم ، ما تكاد يجعله ملتحما بالنسب الثالث والرابع من القسم الأول . وآثار ذلك في تشابه النغم طاهرة كل الظهور . فهذا القسم الرابع دخله ثمانية زحافات في ثلاث أبيات ، ستة منها في البيتين الأولين . وهذا يجعله قريب التشبه جدا من القسم الأول ، وهو أربعة أبيات ، دخلها اثنا عشر زحافا ، تراكم في البيت الثاني وحده خمس زحافات منها ، حتى صار :

فعلاتن ، فعلن ، فعلاتن ، فصلاتن ، فعلن ، فعلاتن

(وهذا هو عروض بحر المديد) وزحافه الخمين فيه : حذف الساكن من السبب الأول من «فعلاتن فعلن » ، والزحافات كلها عندي ، عمل من عمل « زمن النفس » ، وليست اضطرارا ولا لفوا) . وهذه الزحافات ، كما قلت في المقالة الثانية ، تحدث في بحر المديد قضا شديدا ، وتزيد آثاته واحجامه وقلقه . وتورثه كآبة ومضاضة وكندا ووجوما . فهذا النغم المزاحف في القسم الرابع ، وهو من غناء فترة الذكرى ، يطابق معاني النفس المختزنة في القسم الأول ، وهو غناء الفترة الثانية عندما جاء نعي خاله ، واختلفت نغفهم حتى قعدت عن الأخذ بآثاره .

بيد أن هذه الأبيات الثلاثة في القسم الرابع ، بزحافات الثمانية ، متولدة أيضا من الاعجاب وبغاله وبأساه وسطوته ، ومتولدة أيضا من نشوة ذكره الغامرة المتدفقة في أنغام القسم الثاني ، من البيت السابع الى البيت الثالث عشر ، وهي الأبيات التي لم يدخلها غير تسعة زحافات وحسب ، مع أنه سبعة أبيات (أي نحو ضعف القسم الأول ، وأكثر من ضعف هذا القسم الرابع) ، فالنسابت أنغامها قلقة سريعة مسترسلة ، متتابعة القبض والبسط ، كأنها صلصلة ماء يتحد من ينبوعه بين الصفا ، ويتردد صدى صلصلته بين مغارم جبال الشعر .

ولكن لما كان مولد هذه الأبيات الثلاثة ، متحددا من احساس قديم لا يزال يرجع نغم الأبيات السبعة التي تم بها غناء القسم الثاني ، لم يكن لهذا الاحساس من اثر واضح الا في البيت العشرين ، وهو حتام الأبيات الثلاثة ، فصار متحددا سريريا مبرسلا ، شديد الشبه بها . فمن اجل ذلك قلت في سببها : ؟تها من هذا القسم الثاني بمنزلة الحفيد . وايضا ، فان « زمن النفس » قد عمل عمله بمهارة فائقة ، فوجدنا شيئا يشد فاتحة هذا القسم الرابع ، الى ختام القسم الثاني ، كأنه حينئذ حفيد محزون الى جده الذي رياه ونشأه ، وذلك أن البيت الأول من القسم الرابع ، وهو الذي تسيطر عليه الكآبة سيطرة تامة :

فَلَنْ يَفْلَحَ هُذَيْلٌ شَبَاهُ ، لَهَا كَلَنٌ هُذَيْلًا يُقْلُ

يختلس النظر ويديمه الى جله ، وهو البيت الأخير من القسم الثاني الذي يهتز بالتنسوة والاعجاب :

يَرْكَبُ الْهَوْلَ وَحِيدًا ، وَلَا يَصْحَبُهُ إِلَّا التَّيَّانُ الْأَفْرُ

ويطمح اليه من بعيد بالنظم واللفظ : (قلت ، شباه ، يقل) ، ويحن اليه ببعض المعنى وبعض الاحساس وان لم يطمح اليه بتكامل المعاني ، ولا يتلازم الاحساس ، ولا باطراد السياق . مولد هذا القسم الرابع من الاحساس القديم يترجى القسم الثاني ، وطموحه وحنيئه الى « ركب الهول وحيدا » ، يجعله أشد التصاقا وانحاما بهذا الموضع من الغناء ، منه بالقسم الاول والبيتين التاليين له (١ - ٦) . ولو وقع مثل هذا الشاعر لم يوقع في اسرار النغم توغل شاعرنا هذا ، ولم يكن عنده ما عده من المهارة والخلق والمكر ، لخلق هذا القسم الرابع بالقسم الثاني دون أن يفصل بينهما بشيء ، (أي يضمه قبل ، وفتر هجروا) . ولكن حتى « زمن النفس » الكامن في اعماقه السحيقة ، ينص يده في هذا الحائط . ولا أشك أنه قد حطر له ، لأنه لو فعل ما أوحى به لكان مصطرا أن يرد هذا القسم الرابع بفاتحة تجعله أشد التصاقا وانحاما باحساس البيت الاول منه بالقسم الثاني « جبرها ، بأبسا مضمل » ، ونغم البيت الذي يليه : « بزني الدهر ، وكان عسوسا » (وفيه ثلاث زخافات متتامة) ، ثم يأتي عندئذ بعد الفاتحة بقوله : « قلت هذيل شباه » ، وبذلك يكون قد أخرج الغناء كله مخروح الزخاء ، لا مخروح الذكرى = وكان هذا يقتضيه أن ينقص بناء القصيدة كله ، وأن يكسب العاطية وانعاما سينا آخر غير هذا السمت ، وأنزل بالقصيدة كلها أدية مؤلمة ، ونزلت عندئذ درجات من ذروتها الشاهقة التي بلغتها . فمن أجل هذا ، ومن مخافته ، أقدم « زمن النفس » على التثمين ، فقطع أواخر القسم الرابع التي تربطه بالقسم الثاني وخاتمته ، وأنزل بينهما القسم الثالث وهو آخر ما تقني به الشاعر (١٤ - ١٧) ، لأنه أدنى اليه نسبيا ، وأقرب اليه شبها ، ولأنه متحدد كتحدره ، بل لعله أشد منه تحدرًا وانسيابًا ، وطلاقة وبشاشة وهتزازًا، ووثيا بين البسطة والقبض ، كأنه وقع أنامل راقص ماهر متتابع الوثبات على نغم يسرع ، ثم يتاني خطفة ، ثم يسرع . ولذلك لم يدخل هذه الأبيات الاربعة (١٤ - ١٧) غير أربعة زخافات مع خلو البيت (١٦) من الزخاف ، فهذا القطع أقل المقاطع السبعة كلها زخافًا ، فذلك سبب ما وصفت من حركته المتحدرة الطليقة .

ويقطع أواخر هذا القسم الرابع من القسم الثاني (٥ - ١٣) وصله وصلا متلاحما جدا بنغم القسم الخامس (٢١ ، ٢٢) وهما بيتان ، فيهما أربعة زخافات ، ثلاثة منها في البيت الأخير (٢٢) ، وترك البيت (٢١) يستدعى ما قبله بذكر « هذيل » ، الذي تكرر مرتين في البيت الثامن عشر ، مع ما في البيت الثاني والعشرين من المعنى المتصل أشد اتصال ، بمعنى القسم الرابع كله . وهكذا بلغ « زمن النفس » الغاية في الخلق والمهارة والمكر ، والسادد أيضا .

وقد عجبت لجوته ، لأنه وإن لم يعرف العربية لمج باحساسه المتوقد ، ويتوتره المستجيب للنضات الفن ، هذه الصلة بين هذا القسم الرابع ، وبين القسم الاول ، كما وصفتها أنا ، فقال فيما رواه « مجلة المجلة » (عدد مارس ١٩٦٩ ص : ٢٨) حين ذكر ما اقترحه من ترتيب للقصيدة ، قال : « والمقطوعة (١) الثامنة عشر ، ترجع بنسب القهقري ، والتاسعة عشرة والعشرون كان من الممكن أن توضع مباشرة بعد المقطوعة الأولى !! (يعني بالمقطوعة : البيت ١١) . وهذا احساس

عجيب جدا بالصلة التي وصفتها ، قد ضمنه في قوله : « ترجع بنا القهقري » ، وهذا حسب من الفضل والبراعة . ولكيك لو طاعت « جوتة » وصلت البيت الثامن عشر عن البيت التاسع عشر والمترين . لكان شيئا مضحكا جدا ، ولو وصفت ما اقترحه حيث اقترحه ، لكان هكذا : « مطرق يرشح موتا ، كما أطرق أفني يفتح السم ، صل = وبما إبركها في مناخ » ، وهذا كلام فارغ جدا ومضحك جدا أيضا ! وإنما اقترح ذلك « جوتة » لسوء ترجمته « فريتاچ » للقصيد ، ثم لهبوط ترجمته هو للقصيد وسادها ، (ولا داعي لذكر ما بعد ذلك) ، فاقترح هذا الترتيب ، اعتمادا على ما فهمه من هذا الخلط والفساد والهبوط ، في الترجمة اللاتينية والترجمة الألمانية = لا اعتمادا على القصيدة العربية نفسها كما كان ينبغي أن يفعل وفي فعله هذا من غطرسة بني جلدته ما كنت أحب أن أنزهه عنه ، لفضله وبراعته وإحسانه . فلو أن يحيى حقي قبل أن يكتب ما كتب في فاتحة مجلة « المجلة » (مارس ١٩٦٩) ، حمل نفسه على أن يعود فيقرأ هذه القصيدة في عربيتها الشريفة ، لأنف لنفسه ولعقله أن يقول ، يذكرنا ويذكر الناس : « فاعلمهم الآن (!!) حتى يقرأون هذه القصيدة » بعد أن انعكست عليها ترجمة جوتة ، يرونها تزوج بجمال فذ متجدد ، = ولأنف أيضا أن يقول : « ما أجدرنا بأن نقرأ تراثنا ونفهمه ونهتفئ له ، كما فعل جوتة » = ولأنف أيضا أن يقول أن جوتة قرأ القصيدة « قرأها محتلة الترتيب » ، (ويعني القصيدة العربية (!)) ، واقترح لها ترتيبا جديدا = ثم لأنف أشد الأنف أن يوجه هذا السؤال الذي كلمني كل هذا الجهد أكراما ليحيى : « كيف إذا صبح أنه فئات - (يعني أيضا القصيدة العربية (!)) - أدمت جوتة بخيط استطاع بفضلها أن يسلك عليها إبياتها في ترتيب منطقي ؟ أف تكون قصيدة تأبط شرنا وصلتنا محتلة الترتيب ؟ « كلا ، لا فئات ، ولا اختلال ، وأطه صار معلوما أيضا أنه لا خيط ، ولا فصل ، ولا سبك ، ولا ريب مطلق ، ولا حاجة إبداء ، والسلام ! ولقد قلت من قبل أي أكره العبث أشد أكره ، وأكره أن تشمل الناس بما لا قيمة له في داته ، فكان المصمت أولى بي ، غير أن المضطر يذل ما حرم الله وسيسبغ أسفوس شميمه » .



وأعود يرب الفلق ، من شر ما حلني ، ومن كل صوت يهيم ، (أي لا يرجع فيه ولا تطرب) ، وأعود إلى هزج الغناء وروايف المتدني . فهذا القسم الخامس (٢١ ، ٢٢) ، هو الغناء الثالث في ترتيب ما نفس به شاعرنا في الفترة الرابعة ، فمده على أحويه السابقين له في « زمن التعني » من هذه الفترة ، وهما غسان أسادس والسابع . وقد ذكرنا أنما أنه لما قطع أواصر انقسم الرابع (١٨ ، ٢٠) إلى ربعة بالمسم الساسي (٥ - ١٣) ، ودمج بينهما القسم الثالث (١٤ ، ١٧) = أدى هذا انقطع إلى وصلته بهذا القسم الخامس (٢١ ، ٢٢) وصلا متلاحما أشد التلاحم . وبيان ذلك - أن هديلا الدين قتلوا حاله ، وأناموه على مثل الجمر حتى يدرك ناره منهم ، وملأوا جوفه كسدا وغيطا ، وسخيمة وحقدًا = كان اسمهم هذا أخيا متواريا منذ بدأ بالآبيات الأربعة الأولى التي ذكر فيها أنه وراء النار ، وأه بت عزيمته على الايقاع بهم ، وطوى صلوعه على استباحتهم ، وهو « مطرق يرشح موتا ، كما أطرق أفني ، يفتح السم ، صل » = وظل اسمهم هذا خفيا أيضا حتى فرغ من التفتي بحاله (٥ - ١٣) وظل اسما متواريا في صميم الغائب المثير للفتنة في البيت السادس عشر . « فادركنا النار منهم ٥٠ » = ثم ظهر فجأة ظهورا مستفيضًا علانية في البيت الثامن عشر ، حيث رده مرتين في صدر الغناء وعجزه ، في ديبب نظم متناقل وفور الوطء ، لاجتماع ثلاثة زحامات فيه ، تزيد النغم أمارة وبطشا وركابة ، وتجعل بسقط « هذيل » على جزئه السريع غير المزاحف : « فلتن قلت هذيل » ، ثم مسطه مرة أخرى على جزئه البطي ، المزاحف بزحافين متتابعين : (لهما كان هذيلًا ٥٠ » = تحصل مستطه مرتين متخاضرتين (والحاصرة ، أخذ الرجل بيد الرجل وهما يشيان هما) ، كأنه ترجيع صدى صوت يتردد بين جبلين متناوحيين (أي متناوبين متقابلين) ، صوت ضخم أجش منبث من صدر راب بالكبرياء والتبهي والتمجيدية ، تنسرب في جلجلة بقية غيط قديم مكتوم ، ملثة بالآثم والمضاضة والجوهر ، كما وصفت ذلك من قبل . ولا غرو ، فإنه إنما تنفي بهذا القسم الرابع (١٨ - ٢٠) في فترة الذكري ، بعد ما لقي هو والفتية من أصحابه ما لاقوا ، حتى أبلغوا التسكيات في هذيل ، وحتى شقي منهم غليله ، أي كان ذلك بعد عودته إلى دياره بزمان طويل .

وأزيد الأمر بيانًا ، فإن روعة « زمن النفس » في عمله لا تكاد تنتهي . ثلاثة أبيات (١٨ - ٢٠) من « بحر المديد » ، هذا البحر الفلق الذي يهتز نغمه بين البسط والقبض دراكًا ، تدخلها ثمانية

رحافات ، فإذا هو نعم متشاكل ، ركين ، وفور الوط ، يدلج بما جعل من باو وشموخ ،
 (دع يدلت دليفا: متى متشيا بطيتا فعلا مقارب الخطو ، متشية حامل ثقل * «الباء» بفتح «ياء»
 وسكون الهمة ، التمتع واسطه والتساول * و «شموخ» رفع الالف واشرف الريمه معاها
 وتعالين * وعلم انى لا اريد الانغراب ، بل وصعت هذه الانقاص لاصف حركه انغم ، وصوته ،
 ووقعه ، وتوجه ، وتصويره للمعاني في خلال ترجيعه الالعاط التى يحملها على اجزائه المتلاحقة -
 ولست باعتد ، وانما انا مبين بانعاط اللغة عن معان مجردة في النغم وحده ، فوصفت انعاطا
 لصفات الانغام تميزها * وقد مر بنا كثير من مثل ذلك في المقالات ، وتكني لم اشر اليه ، فان شئت
 فنتبه له) = نغم مصور ببطء حركته ودليعه وتناغمه ، لثيه تياه وبريانه وعنجييته ، ولايه
 طافر ، غالب ، آيب بأبيل عنيمة غمها : ادراك ناز «عتيل دعه مايطل» ، ولو قد عنه «حواله ينو
 مهم يقضهم وتقضيضهم ، تار فتى صرارم ماص فلت «هديل» شبهه ، وقد نصى دهره يغل بباسه
 شيا «هديل» ، ويركها ذليلة في كل مناخ شرس يدمي اخفافها ولاكلها وركساتها ، فيطون في
 النذل الجارح رغاؤها وجبجبتها ، ثم لا يقبها (اي لا يتأخر) ، بل يعمل ذنات كل يوم ، حتى يعضى
 عليها كالعاب الدلة ، وهي في الشواوq من جبالها والحصين من معانقها ، فلا يزال له فيها ،
 بعد القتل نهب لدايرهم ، وشل وطرد لانعاهم .

فهذه الصلانية ، وهذا الظهور المستعص الماچي ، بالتصريح باسم «هديل» ، بعد عنائه
 وتوازيه من اول القصيدة الى أن بلغ البيت الثامن عشر ، جعل التصريح باسم «هديل» دانه نور
 باغت الظلام الجائم المستطيل فاضمحل ، واستندار دل حتى لان فيه * فاستدعى ظهور «هديل» في
 هذا السنا الفامر ، ظهور من وارهم بالاعمال منذ اول القصيدة ، ثم من اضمرهم بالنهايه عنهم في
 البيت السادس عشر بقوله : «فادركنا الثار مهم» ، وتناهى ما «نزله هو يومئذ بهديل» ، بما
 كان ينزله خاله بهديل ، (ناسى . احد هيد باصية هدا ، والناصية مقدم شعر الراس) ،
 وتسلسل النغم السريع المسحدر الذي لا رحاف فيه ، من اول قوله «...» في ذواها منه ، بعد
 القتل ، بهب وشل ، صدقا في نعم البيت الحادي والعشرين «صليت منى هديل يخرق» ، لا يمل
 الشر حتى يملوا ، لا يوفه شي ، من رحاف ، الارواح واحد في «صليت» ، غمره النغم ثم طما ،
 ليزداد تحذرا وانديفاق ، حتى ينصب على «ينهل الصدء» متدفقا ، تنعطر في سلساله المتسكب
 ثلاثة رحافات متدنات ، فإذا هو «نفسه أخرى متشاكل» متنا ، ركين ، وفور الوط ، يدلج
 بما فيه من باو وشموخ ، مصورا مرة أخرى نأاه حركه ودليعه ، سبه تياه وكبريائه وعنجييته ،
 ولايه طافر ، غالب ، آيب من ديار «هديل» بأبيل عنيمة ، بادراك تار حاله ، وبشفاه صدره ،
 وبالتباهي على أحواله الذين قدما عن تار أخيه تآبط شرا .

وهذا الابداع الخفي كله من عمل « زمن النفس » ، فهو الذي شعث «أزمنة الاحداث» ،
 و «أزمة النفس» ، وانزلها منازلها من النغم المتكامل الذي يتكون منه لحن القصيدة من العاتحة الى
 الختام . فمن أجل أن أوضح ما في عمل « زمن النفس » الكامن في نفس الشاعر ، وصفت ترابط
 الفترات المتسقة من أول القصيدة بايجاز ، وكشفت عن تصانق انغام اتقسيم الشمتين
 بالتقديم والتأخير ، وهما القسمان الرابع والخامس ، ثم تغفل الانغام والمعاني واتساقها
 واتفاقها وتفاصيلها ، لتري لو ان شاعرا رام ذلك بمجرد النظر والفكر ، لأعجزه أن يصل الى هذا
 القدر من الاحكام والابدع ، وقد مضى مثل «جوته» الشاعر حين أراد أن يرتب هذه القصيدة ،
 فانهار وانهارت عليه . ثم لتري أيضا أن النغم جزء لا يتجزأ من الشعر ، وأنه هو الذي يحمل
 كل أسرار النفس الانسانية ، ومعانيها الكامنة البعيدة الفور ، وأنه بذلك كله هو العامل المؤثر
 فيما ذكرته قبل مما يلحق انقاص اللغة من الاسباع والتعريه ، والطي والشر ، ويصقلها
 صقلا حتى تضي به وضي بها . ثم لتعلم ايضا أن شرح العاط الشعري ، بغير تحقق من عمل «زمن
 النفس» في الغناء وفي نغمه ، وفي الفاظه وما يحمل من معان تنساب في موجاته لتردد اللغة ،
 يسقط الشعر ويتركه لغوا لا خير فيه . وقد مضت الامثلة من قبل ، قبل أن اكشف عن حقيقة
 عمل «زمن النفس» في غناء الشعراء ، ولو رجعت الى ما مضى في هذه المقالات ، وأنت على معرفة
 وبصر بما قلت هنا ، أصبحت شيئا كثيرا من «الوضوح فيما قلت» .

وهنا مثل على ما يحدثه من يتولى شرح الشعر بلا فطرة تؤهله . فالرؤوي يقول في شرح قوله:
 «صليت منى هديل يخرق» ما نصه : « ابتليت هديل من جهتي بوجل كريم يتخرق في الصرف
 (أي المعروف) مع الأولياء ، وبالعكر مع الأعداء» ، ثم يقول : «صليت بكذا أي ابتليت به ومنيت،

وأصله من صلاء النار *** ، والمرزوقي امام جليل من العلماء بالعربية ، ولكنه ليس من العلماء بالشعر في شيء ، وقد جزر البيت جزرا يسكين علم اللغة ، واستصغى دمه بتفسيره الذي أساء فيه من جهتين - فان قوله «صليت متى هذيل» ينبغي أن يظل محتفظا بأصل معناه ، لا بتأويل لفظه ، فهو قولهم : «صلى النار ، وصلى بالنار» اذا قاسى حرها أو احترق منها . لأنه إنما يشير بهذا الحرف الى نار الحرب التي أوقدها على هذيل حتى احترقت بها ، وقد حذف «النار» وأقام مقامه «بخرق» يرغيف الى معنى «خرق» ، وسأفسره ، معنى «مسر الحرب» ، وهو الذي يؤرث نارها حتى تصير سميرا تحتدم شعائله وتنتشر .

وقد أفضت مرارا فيما يتطلبه هذا البحر من التشبيه المتضمن الموجز بالألفاظ التي تتراحم معانيها وتتنسج ، فلا أعود اليه هنا ، ولكن كن منه على ذكر أبدا . وأما «الخرق» فهو عند أهل اللغة ، وهو الذي اتبعه المرزوقي : القنى الظريف في سباحة وتجدة ، السخى ، المتخرق في الكرم المتسج فيه . ثم قالوا أيضا : «الخرق» من الرماح ، كالمخرق من الرجال ، واستشهدوا ببيت ساعدة بن جؤية الهذلي :

خِرْقٌ مِنْ أَخْطَلٍ ، أَعْمَدُ حَدَّهُ ،
مِثْلُ الشَّاهِدِ رَفَعَهُ ، يَتَلَهَّبُ

«أغمض حده» رقق حده حتى صار لا يبين من حدته ولعانه . وما عند أهل اللغة صحيح ، ولكنه لا يصلح لهذا البيت ولا لأشباهه ، لأنه يقع في عموم مفسد ، وإذا الذي ينبغي أن يقال ، ثم يزداد على نص كتب اللغة ، فهو أن «الخرق» من القتيان الذي ينفسس في لهب الحرب ، ثم يخرج ، ثم يعود فينفسس ثم يخرج يحرق شواجر الأسنة والرماح والسيوف سائلا ثم ينعذ ثم يعود ، وهو أيضا نفس ما يفسر به قولهم . «مخرق حرب» ، لا ما فسروه به من أنه صاحب حروب يحرق فيها . وقد قيل أيضا «مخش حرب» بكسر الميم ، أى يعض فيها ثم يخرج ، ثم يعود ، وهو من قولهم «خش في الشيء» دخل فيه وعد منه . وهذه آيات لا يصلح فيها غير هذا المعنى الذي مسرت ، من ذلك قول عامر بن الطفيل ، وهو جاهلي :

وَلَقَدْ أَبْنَتْ أَتْقِلُ عَلَى عَرَضَاتِكُمْ
وَسَطَ الدَّيْرِ بِكُلِّ خِرْقِي مِعْرَبٍ

«معرَب» أخو حرب عارف فيها مبارس . ثم قول حاتم الطائي ، وهو جاهلي :

وَخِرْقِي كَنْصَلِ السَّيْبِ قَدَامَ مَصْدَقٍ
نَسَفْتُهُ بِالرَّيْحِ وَالْقَوْمُ شُهَدَايُ

«رام مصدقي» . رام أن يعرف صلابتي في الحرب ، المصدق فاقم أم أكذب فانكص ؟ وقول عبيد الله بن الحر ، وهو اسلامي :

لَا كَرَمَ بَهَا مِنْ مَيْتَةٍ إِنْ لَقِيَهَا
أَطَاعَنُ فِيهَا كُلَّ خِرْقِي مُنَازِلٍ

فلو فسرت شيئا من ذلك بالخرق في الكرم ، فقد دفنت الشعر في تابوت من اللغة . وقوله . «صليت متى» ، فان «متى» حشو لو سقط لانقطع الكلام ، والذهبت كل انتقامه صدرا لو قلت : «صليت هذيل بخرق» . ومعنى «متى» ، «من نفسي» ، وقد مر بيانه في المقالة الثالثة ، عند قوله : «وراء النار متى ابن أخت» وقوله : «لا يمل الشر» ، فالشر معنى معروف مبدول ، وأهل اللغة يقولون هو ضد الخير ، وهو سوء الفعل ، ولكن الشعراء يضعونه في غناهم ناظرا الى أصل معناه ، وهو «الشر» الذي يتطاير من النار ، فإذا وقعت شرارة في شيء أخذت فيه وانتشرت والتهبت ، والأمثلة على ذلك لا تكاد تنحصر . وكذلك ترى أن هذه الكلمات الثلاث . «صليت متى» بخرق . لا يمل الشر . قد انتهت كلها حتى تطاير لهبها وسطع على الأنعام المتحدرة في هذا البيت الحسالي من الزحاف . وكل عنت بحقيقة معناها وجعلها مجازا وتفسيرها بما يؤول اليه المعنى ، كما فعل المرزوقي يجنى على القاريء الذي يحسن الظن بالشرح ، ويقع في أحابيل علمهم بالعربية دون علمهم بحقيقة الشعر .

أما قوله : «ينهل الصعدة» ، فالصعدة : القناة الطويلة اللينة التي تنبت مستقيمة لا تحتاج

الى تثقيف ، فادرك فيها السنان هي الريح ، فيقال للريح « صعدة » على الأصل لأن العمل في العمل بالسنان لها ، والسنان بغيرها لا يسمى شيئا - و « ينهل » من « النهل » بفتح الن ، وان تورد الأبل فتسفيها في أول الورد ، ثم تردصا الى العطن ، ثم سفيها سفيها ثانية ، هي « العطن » و « العطن » فترد بعد ذلك الى المرعى ، وندب نطق بالريح ، نطق به فيشرب الدم ، ثم سرعه ، ثم نرده حتى ترعى ! ولا تنس ما حدثتك به عما يطالب به « بحر المديد » من أن تثيد اليه الكلمات المعطلة العصار انى نفع على سوجه فتعطى به او سرع ، لا تنس ذلك وانت تقسم هذه الكلمات على النظم : « كان ، لها ، منه ، على » فان هذه البند الصغار ، للمدحج الاوزان ، الملقاة على تسلسله متعرق متتابعة ، أبطأت بالنظم ابطاء المتعدد المنتهج الذي لا يريد ان يفرغ من تعدده بما ترك وراءه من قوله : ينهل الصعدة ، حتى اذا هانته » .



أشرفنا على عباء انفسهم السادس ، وقبل ان احوى في الحديث المجرد للشعر والنظم ، اذبح الايهام عن ثلمات هذا العباء - فاول ذلك قوله : « وبرى ما » ، و « ولى » عند صاحب النظم ، الايهام ، والاحتباس ، والنبث ، والجهد ، والخشعة ، والتشده ، ويعسرون قوهم : « فعلت ذلك بعد لايه أى بعد جهد ومشقة وايحاء » وللى هذا قريب من قريب - بيد ان فراء البيت اصرت به اصرا شديدا - فالمرزوقي وابو العلاء المعري واسيرى قرو : « وبلى ، ما الملت » ثم قال امرؤوسى : « قويه . ما الملت ، يجوز ان يكون « ما » صلة ، (أى زائدة) ، ويجوز ان يكون مع الفعل بعده في تقدير المصدر ، يريد : وبلى الملت حالا - و « اللام » أصله ابرياء الحفيضة ، وتوسع فيه ، فجري مجرى : حصلت عندي - وهذا كلام بارد غلب سديم فاحسسه سبريزى في شرحه ، فلم يحس بشئ من برده ، لأنه نشأ بسبريز . من اقليم « دوبيجان » وهو اقليم بارد جدا !! أصا أبو العلاء المعري ، فيما نقله السبريزى من تعبيره عن البيت ، فقال « وما » في قوله « ما الملت » ، يجوز ان تكون زائدة ، وان نجعل مع الفعل الذى بعدها في معنى المصدر - و « الملت » أى قاربت ، قال الشاعر :

فإنك ميتٌ كَدَّ الجُبَّارِى إِذَا زَاوَتْ لَطِيفَةً ، أَوْ مُلِمٌ

أى : مقارب ، ومنه قيل : « غلام ملم » اذا قارب الحلم ، فاصا أبو العلاء وأحسن : « أصاء القراءة ، وأصاء في « ما » ، وأصاء في الاستشهاد بسبب ، وأحسن في تفسير معنى « الملت » .

والصحيح في قراءة البيت ما أثبتته : « وبلى ما ، الملت » بينهما سكتة لطيفة - و « ما » قد مضى تفسيرها في اعمامه الثلاثة ، في « خبر ما » ، ما « ما » ، و « ما » ، وهي حشو يأتي بيد على الاعراض عن وصف الشئ بما ينبغي له من الصفات ، لأنك مهما بالعت في الصفة فلن تبلغ كنهه ، وهذا الحشو يلزمك بعده سكتة عند انشاده والترنم به ، ومجيء هذا الحشو ، أسلوب في اختصار اللفظ ، يعنى الى اتساع المعنى ، ويقع من بعض الكلام موقعا لا يدانى ، ويجعل ترك الصفة أشد بلاغا من ترادف الصفات ، ومن قال ان « ما » زائدة في مثل هذا الموضع ، ثم سكت ، فقد أصا ، وأصا هو معرب لا غير . وادن فالمعنى في قوله : « وبلى ما » ، أى بجهد شديد مستهلك للقوى ، وبلى مشقة لا تكاد توصف !

وأما استشهاد أبى العلاء خطأ محض من مثله ولا أطيل في اختلاف الروايات ولكن البيت لأبى الأسود الدؤلى ، في قصة قلها أبو العرج في « الأغاني » عن المدائني ، في ترجمة أبى الأسود ، قال : « كانت لأبى الأسود مولاة يقال لها « لطيفة » وكان لها عيب تاجر يقال له « ملم » ، فابتاعت له أمة وانكحته اياها ، فجات بفلام فسمته « زيدا » فكانت تؤثره على كل أحد - فقال فيه أبو الأسود وقد مرضت لطيفة :

وزيدٌ هَالِكٌ هَالَكَ الجُبَّارِى إِذَا هَلَكَتْ لَطِيفَةٌ ، أَوْ مُلِمٌ

فالقصة تخرج بالبيت من الاستشهاد ، وان كان فيه بعد ذلك اختلاف في أن « ملم » اسم امرأة ، ثم يروى « أو تلم » أى تقارب . والصواب أن يستشهد بالحديث الذى رواه مسلم في صحيحه

« ان كل ما ينبت الربيع ما يقتل حبطا او يلم » ، (حبطا ، تخمة) ، وفي حديث آخر : « فلولاً انه شيء قضاه الله ، لآلم ان يذهب بصره » ، اى لكاد يذهب ، ثم قول خليفة بن حمل الطهوى :

أشارَ عليها بالإيادِ ، وحاجِبُ من الشمسِ دابٌ ، قد أَلَمَ يَغِيبُ

« أشار عليها ، اى أشار إليها ، و « الإياد » موضع مرتفع . وكل هذا يراد به : كاد ، وقارب ودنا . والشواهد بعد ذلك كثيرة .

أما البيت الرابع والعشرون ، فأكثر الرواية فيه : « فاسقنيها » ، بالفاء ، وقد كرهتها ، وآثرت ما أثبت عن ابن دريد في الجمهرة ، وعن إحدى نسخ الحيوان للجاحظ ، « سقنيها » بتشديد القاف ، وسيأتى بيان ذلك . أما « خل » ، فهو عند أصحاب اللغة : « المهزول » ، والقليل اللحم والحفيف الحفيف الجسم ، والحفيف المختل الجسم ، واختل جسمه هزل ، ومثل ذلك يقال في مواضع ولكن الشراح لا يذكرون غيره في شرح هذا البيت وهو غير مستحسن أن لم يكن قبيحاً جداً . والصواب أن يقال : « الخل » من « الخلل » وهو الفساد والوهن ، يقال : « في رأيه خلل » ، اى ضعف وانتشار وتفريق ، لا يتماسك . ويقال : « امر مختل » اى وهن لا قوة فيه ولا تماسك . ويقال منه أيضاً : « توب خلخال هلهال » اذا كانت فيه رقة من البلى ، فإذا مسسته كاد ينشق من رفته وسخفه وتهالكة . فينبغى أن يقال في تفسير « الخل » هنا ، « الوهن » ، الذى فلت الجهد عظامه ، وذهب الضعف بقوته ، فهو يتهالك ، ولا يكاد يتماسك ، فإذا أراد أن يقوم ترنح وتقعصت عظامه ، وكاد يسقط من الاعياء ، وكذلك يكون الشأن بعد طول الجهد ، ويكون ذلك أيضاً من شدة الهم والحزن . والحز عندئذ ، اذا شربها المرء شللت عظامه وتماسك . ولذلك قال نجر من عبد الله القسرى ، لما مات هشام بن المغيرة المخزومي ، وكان سيداً عظيماً من سادات بني مخزوم في الجاهلية يحزن عليه بحر حزنا شديدا حتى تهالك ولم يتماسك ، فشرّب خمرا ، فلامته امرأته فقال لها فيما قال : ايك لو شهدت كذا وكذا ..

إذا لمُترِني ، أو لمُ كُلمُني على كاسٍ أشد بها عظامي

فشارعنا انما سأل صاحبه أن يسقيه خمرا ، ليشد عظامه التى اضمحللت قواها ، بعد الجهد المجهد الذى لاقاه هو والفتنة من أصحابه ، حتى أدرك نثار خاله ، وسيأتى بيان ذلك .



أما الآن ، وقد كسحت كل إبهام ملقى على هذا الغناء ، فخلق نغمه حتى خفت وهمد ، فإني صارف وجه الكلام الى شيء آخر . فقد أسلمت البياس عن الفترات التى قيل فيها كل قسم من الاقسام السبعة ، وهي أزمنا الغناء ثم ما دخلها من التشميت وهذا القسم السادس ، جعلته أول ما تفنى به في الفترة الرابعة ، وجعلت القسم الخامس تاليا له في زمن التفتي . وقديما وقفته مترددا في هذا الترتيب ، ثم انكشف لى وجهه مستنيرا . فخير هذا القسم السادس عندى أنه لما تم رأى شاعرنا أن يخرج هو والفتية من أصحابه قبيبتوا هذيانا في ديارهما ، انطلقوا بفنش من الليل حتى أصبحوا ، ثم مضوا مهجرين في حمارة القيط حتى غابت الشمس فواصلوا ليلهم سبارين في ظلمات ليل المحاق ، لم يصيبوا شيئا من راحة حتى شارفوا ديار هذيل ، والليل داح طيلسانه على الآفاق ، سوى هلهلة في تسبيجه قبيل المشرق ، يلوح من ورائها ضوء مكفوف بسواد ، وذلك في أعالي الفجر ، فانتفضوا على هذا الهل على من هذيل ، يضي لهم سنا السيوف المواشى مواشيع الطعن في الأوصال والرقاب ، حتى اذا اتخنوا القتل ، خافوا انكشاف الصبح ، فأغمدوا السيوف ، وانقلبوا عحالا يوغلون في البادية آيسين ، مهجرين حتى أمسوا ، فلم يكفوا حتى طنوا أنهم بلغوا مأمنا ، فوقموا على الأرض وقمة يلتسمون جساما من نصب متواصل لم ينقطع . فاحتبوا جلوسا فلب الفتور فيهم ، « فاحتسوا أنفاس نوم » وشاعرنا قائم يفدو وبروح يقظان ، ينفض الطريق حارمسألهم ، وقد بلغ الجهد منه فوق الذى بلغ منهم ويفتت الفتور عظامه ، لا يكاد يتماسك . فلما رنحه القلوب والاعياء ، ذكر الحمر التى كان حرمها على نفسه حتى يدرك ثاره ، وما هو ذا قد فعل ، الا ما يخاف من كربة أحياء هذيل عليه وعلى أصحابه وتامم درك الثار وتامم المروءة ، أن يفوت بأصحابه سيوف هذيل وأسننها . بقي يقظان ساقطا من

الكلال ، يتردد في ريبه : أحلت له الحمر بعدد ما هي لا تحل له حتى ينجو بأصحابه نجاة لاريب فيها ، فيشرب ويشربوا ما شاؤوا ؟ فكان من حديث نفسه عندئذ :

حَلَّتِ الْحُمْرُ ، وَكَانَتْ حَرَامًا ، وَيَلَايَ مَا ، أَلَتْ تَحِلُّ

فهو يقول لنفسه : الآن حلت لي الحمر ، وكانت حراما . ثم يسكت مترددا : أحلت له حقا أم لم تحل بعد ؟ انه في شك مريب . ولكنه لن يستحلها حتى يسجو بهؤلاء الفتية ويبلغ بهم مأمنهم ، حيث لا خوف ولا ترقب ولا توجس . ثم سكت على كلاله ثم عاد بعد قليل يحدث نفسه : « يلاي ما ، ألت تحل » يقول لنفسه : بأي جهد ، وبأي بلاء ، وبأي نصب ، وبأي مخاوف طالعت على وقاسيتها ، كادت الحمر تحل لي فأشربها فاستفيق من هذا الكلال الذي تركني عظاما تنقطع ، لا أكاد أتماسك وأعرض صفحا عما لا يزال يساوره من أقدام واحجام ، وإذا أول من هب « سواد بن عمرو » فدنا منه وجلس إليه ، فعلم أن قد آن لهم أن يرحلوا ، ولكن الكلال يدب فيه حتى يخاف أن يفقد به ، فلا بد من حسوة خمر ترد إليه روحه ، ويشد بها عظامه ، فالطريق يطول ، والكلال يعمى ، فخرج بالعزم من ذنبه الشك والريبة ، والتفت إلى « سواد بن عمرو » ، ومد إليه يد التماس ، وهو يقول « سقنيها يا سواد بن عمرو » ، فسقاه ، فاستعاده ، فشرب أناسا ، ثم قال لسواد ، كالمعتذر عن استحلاله الحمر ، قبل حين حلها بنجاة أصحابه من خيفة الطلب : « إن جسي ، بعد خالي ، حل » ، وهن العظم ، وأخاف أن أرزح أعياه ، فانا شاربها على ما كان ، حتى أشد بها عظامي ، وأطيق المسير بهؤلاء الفتية الكرام الرقود . ولم تلبث امر أن تمشت في مفاصله « كمشي السر » في السقم ، كما يقول أبو نواس ، فانتشى ، فهاجت نشوة الحمر ، نشوة الظفر والعلبة ومساحة هذا الحمر من هذيل ، وما سقاهم من كؤوس الردي ، حتى تركهم صرعى ، كالموتى الذين وصفهم الشريف الرضي :

وَمُسْتَدِينٌ عَلَى الْجُنُوبِ ، كَأَنَّهُمْ شَرِبُوا تَحَاذُلَ بِالطَّلَا أَعْضَاؤُهُ

(الطلا ، الحمر) . رأى في بحوره صراعهم ورأى ما حل بهم منذ قليل مائلا لصبيه ، وغلت به النشوة ، فالتفت إلى سواد بن عمرو ، وهو يطر في عطفيه من الخيلار ، وقام قائما كأنه جواد مطهم يمرح مختالا ويصهل ، ويقول لسواد بن عمرو بذلك الصوت الأجش ، وبذلك النغم البطيء الدال على الضعف لثباته نشوان في كبريائه وعجبيته ولأبهة ظاهره ، غائب ، آيب بأنياب غليظة ، بادراك نازع خال قتل لا يفلح دمه :

صَلَيْتُ مِثْلِي مُهْدِلٌ ، بِخَرْقِي لَا يَمْلُ الشَّرُّ حَتَّى يَمْلُوا

يُنْهَلُ الصَّعْدَةُ ، حَتَّى إِذَا مَا نَهَلَتْ ، كَانَ لَهَا ، مِنْهُ ، عَلٌّ

مئلذا بموقع هذه النبذ الصغار على خضام النغم ، ومتنشيا بشوطين : نشوة الحمر التي طال مجراها ، ونشوة الظفر الذي طال في الملعج به اطراقه . فما كاد يطا متناقلا على زحاف الكلبة الأولى من الشطر الاول « صليت » حتى تطلق به النغم على لسان انطلقت به نشوة أنفاس من الصهباء التي تميزها ، (التميز ، شرب الشراب قليلا قليلا) ، واندفق النغم على مطلع البيت الثاني بلا زحاف ، « ينهل الصعدة » ثم استقبلته ثلاثة زحافات متجاورات ، فتقطع اللفظ على النغم تقطع الفاظ نشوان تياه صلف « ينهل الصعدة ، حتى اذا ما نهلت ، كان ، لها ، منه ، عل » ، وإذا نشوة الحمر ونشوة الظفر القريب (وهما زمن الحدث) ، وانطلاق اللسان بالانشاد (وهو زمن التفتي) ، قد انتطعا معا « زمن النفس » ، وقد بلغت الاستشارة أقصى ذراها من النضج والتحضر فانفصل الغناء على مسجيته بلا اكراه ولا قسر .

ف عندئذ ، وبدلالة حركة النغم ، تبين لي أن القسم السادس سابق في الزمن على القسم الخامس ولكن « زمن النفس » ، وهو عامل في بناء النغم المتكامل ، شعتهما بالتقديم والتأخير ، ليدمج غناء القسم الرابع في غناء القسم الخامس حتى يلتحما ، كما بينت ذلك من قبل .

واختم حديث هذا القسم السادس ببعض ملاحظات ، عاينى عن ادماجها فى الكلام محاولت ان اصوره لك فى شأن تشبيعت الأزمنة . فمن اقرب ذلك الى ما كنا فيه ان تعلم ، مرة أخرى ، ان شارب الحمر عند العرب ، ليس كالذى نرى فى زماننا من اصحاب السمادير ، الذين اذا عبوا منها التخت السستهم وعقولهم والتسوت (التخ ، بتشديد الحاء ، اختلط عليه الكلام فلا يفهم ولا يكاد يفهم . يقال : سكران ملتخ ، أى مختلط اللغظ والعقل) ، وانما الحمر عندهم نشوة وحديث وسخاء ومروءة ، وأبهة خيلاء ، انظر الى ما يقول جاهل قديم ، هو لقيط بن زُرارة ، من سادات بني دارم :

شَرِبْتُ الْخَمْرَ حَتَّى خِلْتُ أَنِّي أَبُو قَابُوسَ أَوْ عَيْدُ الْمَدَانِ
أُمْتُ فِي بَنِي عَدُسَ بْنِ زَيْدٍ رَحَى الْبَالِ ، مُتَطَلِّقَ السَّانِ

وهذه صفة شاعريا ، (أبو قابوس : النعمان ابن المنذر الملك . وعيد المدان بن الديان ، سيد مدحج من اليمن ، ولولا التمسادي فى القول ، لذكرت أبياتا جيادا جدا لزهري وغيره ، والشعر فى ذكر انطلاق اللسان بالبيان فى نشوة الحمر كثير معجب ، وأكثر منه ، ما جاء فى شأن ما يجده شاربها من العظمة والحيلة . وقد سلف بعض ذلك فى المقالة الثالثة .

ثم انى اخترت رواية « سقنيها » (بفتح السين وتشديد القاف) ، على ما كثرت روايته « فاسقنيها » لأنى وجدت هذه الفاء مفسدة ، لأنها تنقل « حديث النفس » هذا ، فتجعله سردا واحدا ، كأن قال : « حلت الحمر ، ومن أحل ذلك اسقنيها » وهذا ليس بشعر صالح هنا . ثم لأن « سقنيها » بلا فاء ، فيها من تصوير حركة المحلة والشوق ، حتى كأنك تراه وهو يمد اليه يد المتناول من خلال النغم ، وحتى كأنك تراه يتناول بيده فدحا بعد فدح قد تلالا وجهه ، وضحكت عيناه بوقفا يوهض .

ولعلك لاحظت أيضا انى عسدد الواو فى « وبلى » ، واو استئناف ، لا واو حال فانها تصعب البناء ، وتفسد هذا السكوت التامل الذى وصفته لك بين الكلامين ، بعد « حلت الحمر » وكانت حراما ، « فالتسطران كلامان ساعد بينهما زمن فاصل من السكون » .

ثم شئ آخر ، كنت أشرب اليه فى بعض المقالات السابقة ، انى أرجع أن « سواد بن عمرو » هذا هو « سواد بن عمرو بن حابر بن سفيان » ، ابن أحمى تابع شر المقتول ، وابن خال هذا الشاعر ، وذلك لأنى أحسست فى قوله « وسقنيها يا سواد بن عمرو » ، وذكر اسمه ونسبه ، طرعا من المعطف ، ومن التحيب ، ثم قوله : « ان جيسى بعد حالى لعل » ، كأن فى قوله « بعد خالى » تلميحا الى الرحم التى تجمعهما . فلذلك رجعت أمر هذه القرابة بينهما ، وان كنت فى الحقيقة أقطع لنفسى بأن هذا هو الصحيح ، وان لم يأت به خير أو رواية .

أما آخر شئ ، فانى أظن أن السبب الذى جعل المرزوقى ينزل الى هذا السخف الذى قاله فى « وبلى ما ألت تحل » اذ قال : ان الحمر حصلت عندى حالا = وأن السبب فى فرار أبى العلاء من حسن الإبانة الى الإيهام = هو أنهم ظنوا أن السياق كان ينهى أن يكون : حلت الحمر . . وبلى ما حلت ، لأن اخباره بأنها « حلت له » ، يقتضى ذلك . أما أن يقسول انها حلت له ، ثم يمود فيقول : بعد لآى كادت تحل ، فهو كلام فاسد ، لأن « حلت الحمر » ، خبر عن حل قد وقع وانقضى ، و « كادت تحل » خبر عن أنها لم تحل بعد ، فتقاسد الكلامان ، فازورو جميعا عنه الى ما رأيت اما سخفا وبردا ، واما فرارا وإبهاما . وهذا البيت لا تفسير له الا ما قلت لك من قبل ، فى خبر هذه الأبيات الأربعة جميعا ، (٣١ - ٣٤) .

ثم أوفينا على القسم السابع ، وبه تم هذا الفناء . وأحب أن أجعل كل ما فيه واضحا تمام الوضوح . فقله : « ضحك الضبع لقتل هذيل » ، فالضبع شديدة الولع بالحيور الناس ، وهى بالجيف أشد ولوعا ، حتى هى معروفة بنيش القبور من شدة تهمها اليها . وقد قيل فى « ضحك الضبع » انه يأخذها ما يأخذ أنات البشر من الططت . وقد رد هذا ناس من القدماء ، وقالوا انه شئ لا يصح . ومع ذلك فلو صح ، فإنه لا مكان له فى هذا الشعر . وانما « الضحك » هنا ، تمثيل لصوتها بصوت الضاحك ، وقد أكثر العرب استعمال « الضحك » للضحك ، فظن أن ذلك

انمسا كان ، لأنهم وجدوا صوتها شبيها بصوت الضحاحك ، اذا هي رأت جيفة فصوت تدعو الضياع اليها . والذى فى كتب اللغة : وان الضميع تستبشر بالقتل اذا أكلتهم ، فيهر بعضهما على بعض ، وهذا عندى ليس بصواب ، بل الصواب أن يقال : ان الضميع تستبشر فرحا بجيف القتل ، فتصوت عندئذ تنادى الضياع ، فتدعوهن الى الجيفة . وكذلك يفعل كثير من الحيوان ، اذا وجد طعاما صوت بأصحابه . وما سيأتى بعده فى صفة صوت الذئب عندئذ ، يدل على أن ذلك هو المراد بضحك الضميع .

ثم قال : « وترى الذئب لها يستهل » ، وفسر « استهل » الذئب فى غير مادته فى كتب اللغة ، (مادة : هل) ، فقيل : « يستهل » ، يصيح ويستعوى الذئب . « واستعواؤه » ، أن يعوى الذئب ، فتستدل الذئاب بعوائه ، فتأنيه وهى تعوى كالجيفة له . « ويستهل » ، من قولهم : « استهل الرجل » ، اذا فرح فصاح . ولم أجدهم ذكروا « الاستهل » فى أصوات الذئاب ولا وصفوه ، وإنما اقتصروا على « عوى الذئب » ، وضحا ، ووعوى ، فينبغى أن يزداد فى أصوات الذئاب « الاستهل » ، وتفسر : أن يعوى عواء يشبه أن تكون فيه رنة فرح واستبشار ، اذا هو رأى جيفة . فتسمعه الذئاب فتجتسع اليه مستجيبة لعوائه . والدليل على أن هذا القدر من ملاحظة الفرخ فى عواء الذئب ، عند الطفر بجيفة أو ماء ، وهو حائث أو طامى ، كان معروفا عندهم : أن النجاشى الشاعر ، استعمل لفظا آخر من الانماط الدالة على الفرخ والابتهاج ، فى أبياته الحيات الفوالى ، فذكر أنه قد رمت به العلوات التى تقاذفته الى ماء قديم أجنى ، قد تفر ريعه وطعمه ولونه ، فوجد عليه ذئبا طامئا جانما يعوى باكيا ، لأنه يجد ريح الماء ، ولكن لا سبيل له اليه ، لأنه فى بشر عميقة . فلما رأى الشاعر مؤسسه وخصاصته وذلك ، دعاه الى طعامه بلا من عليه ولا يخل ، فأبى الذئب ، ورد عليه دعوته الى الطعام .

فَقَالَ هَذَاكَ اللَّهُ لِلرُّشْدِ إِنَّمَا
فَلَسْتُ بِأَتِيهِ ، وَلَمْ أَسْتَلِمُهُ ،
فَقُلْتُ : عَلَيْكَ الْخَوْضُ إِنِّي تَرَكْتُهُ
وَفِي صِفْوِهِ قُضِلُ الْقُلُوصِ مِنَ السَّجَلِ
وَعَذَّبْتُ ، كُلُّ مِنْ هَرَاءُ عَلَى شُغْلٍ

فقال : « فطرب يستعوى » ، و « التطريب » ، صوت فيه جذل وابتهاج ، فهذا الصوت من عواء الذئب = حين رأى الماء عتيدا عنده ، فعوى بأصحابه الجياع الظاء من الذئاب يدعوها الى فضلة الماء البساقية فى الخوص الذى شربت منه ناقة هذا العربى الكريم = سماه النجاشى « تطريبا » ، و « التطريب » ترجيع الصوت بالغناء وتحسينه وتزيينه . وهو من « الطرب » ، وهى الخفة التى تعترى المرء عند شدة الفرخ . فهذا هو نفس المعنى الذى يتضمنه « استهل الذئب » ، وهو نفسه المعنى المتصود فى « ضحك الضميع » .

« وسبباع الطير » هى رواية كتاب « التيجان » وحده ، أما سائر الكتب فتروى : « عتاق الطير » ، وقسدت الرواية الأولى ، على ما هى كتاب « التيجان » من الآفات ، لأسباب . فان « عتاق الطير » (جمع « عتيق » ، وهو الكريم الشريف من كل شىء ، ومن كل حيوان وطائر) ، فهى كرام الطير ، التى تصيد ، وهى ذوات المخالب المقتمة ، والمناسر المحدبة (جمع منسر ، وهى لسبباع الطير ، كالمنقار لغيرها مما يأكل الحب) ، ويقال لها : « أحرار الطير » ، و « الجوارح » ، و « الكواسب » ، و « المخرجات » ، و « الرواق » ، فمنها العقاب ، والبازى ، والصقر ، والشاهين . و « عتاق الطير » ترميها الوحش جميعا ، وسبباع الطير كلها « والمقبان (جمع عقاب) ، تنزع منها الضياع والذئاب ، وهى تهاجمها اذا كانت على فريسة فتتنزعها منها ، لا بل تطاردها وتنهش عليها وتصيدها . وقد بين ذلك امرؤ القيس ، فقال حين ذكر العقاب : « صقعا لاح لى بالسرعة الذئب » (سماها : صقعا ، لبياض فى رأسها) ، فانصبت على الذئب من جو السماء ، فأدركته ، قتالته مخالباها ، فانسل هاربا ، وقد شقت جنبه بمخالبها ، فلاذ منها بالصحرا ، حتى استغاث بماوى كالجحر فأنجحر فيه ، ولكن ...

ما أَخْطَأَتْهُ للنَّيَا قَيْسَ أَنْثَلَهُ وَلَا تَحَرَّرَ إِلَّا وَهُوَ مَكْرُوبٌ
وَعَلَّ مُمْجَرًّا مِنْهَا يَرَأِيهَا وَيَرْقُبُ الْعَيْشَ ، لِأَنَّ الْعَيْشَ مَحْبُوبٌ

(العيش ، الحياة) ، يَرُجُو أَنْ يَرَى مَا أَصَابَهُ مَخْلِبُهُ . فإذا كانت رواية الثقات من الرواة هي «وعتاق الطير» ، فكيف يصح اجتماع العقبان والذئاب والضباع على طعام واحد ؟ وأظنه مما أخطأ فيه خلف الأحمر ، لآلف لسانه ذكر «عتاق الطير» في الشعر ، وربما زل الراوي الثقة المتفنن بالألف ، فآخذ الناس عنه مالا يصح فانتشر فيهم . وكان هذا منه .

وأما «وسباع الطير» ، فهي الصواب ، و«سباع الطير» هي آكالة اللحوم ، وكل ما أكل اللحم خالصا فهو «سبع» ، طيرا كان أو حيوانا . والعقبان والصقور والبزاة ، ثم النسور والرخم والغربان وأشباهاها كلها من «سباع الطير» لأنها كلها آكلة لحم . ولكن إذا قيل «سباع الطير» في مثل هذا الموضع الذي تجتمع فيه وتؤاكل الذئاب والضباع ، انصرف معنى «سباع الطير» ، إلى النسور والرخم وأشباهاها مما لا يصيد ، وهي لثام الطير وخساشها ، لأنها تأكل الجيف والميتة وتريكة السبع ، (أي ما تركه بعد أن سبيع) . هذا ، والنسر سبع لثيم ، وهو إن كان له منسر ، إلا أنه ليس له سلاح كسلاح «عتاق الطير» ، فليس له مخالب ، وإنما هي أطفار كأطفار الدجاج ، فلذلك لم يصعد في «عتاق الطير» وأحرارها ، لأنه غير صبور . ومع أنه من أعظم «سباع الطير» وأقواها بدنا ، حتى يكون أقوى من العقاب ، إلا أنه لثيم لا تخافه الذئاب والضباع كما تخاف العقاب ، وهو يؤاكل الضباع والذئاب ويشاركها في فرائسها ، ولذلك يقول الراعي في اجتماع النسر والذئب :

يَمْلِكُهُ لَا يَسْتَقِلُّ غُرَابُهَا دَفِيقًا ، وَيَسِي الدَّيْبُ فِيهَا مَعَ النَّسْرِ

و «الملحمة» حيث تكون الحرب ، وتكثر القتل ، ويكثر اللحم لمواضي الطير والذئاب والغربان وأشباهاها . وقد أساء المروزي في شرح البيت حيث أقيم معال . ويعنى بالعقاب ، آكلة اللحم ، وعافية الجيف منها . وقد تبين مما قلت أن هذا حط لا غير . هذا ، وحبال هذيل لا تزال إلى يومنا هذا تسمى جبالها النسور ، وذكرها كثيرون شعر هذيل ، وقد ذكر ساعدة بن جوبة الهذلي ، النحل وخلاياها في ذوات الجبال فقال :

أَرَى الْجَوَارِسَ فِي دُؤَابٍ شَرْقِيٍّ فِيهِ النَّسْرُ ، كَمَا تَحْيِي الْمَوَكِبُ

(«الأري» ، عسل النحل ، و «الجوارس» هي النحل تأكل الشجر لتصل) ، يذكر أن النسور جشوم على دؤابة الجبل كأنها موكب من السفر نزلوا مقصدوا محتبين . قوله : «وسباع الطير» ، إنما يعنى النسور في بلاد هذيل . وأما رواية «عتاق الطير» ، فإني كرهتها ، وآثرت هذه عليها ، ولذلك غيرتها في القصيدة المنشورة في أول هذا العدد ، وكانت فيما قبل ذلك «وعتاق الطير» .

وقوله : «تهفو» ، فكتب اللفظ تقول : «هفا الطائر» ، أي خفق بجناحيه وطار ، وهذا ربما كان صحيحا في غير هذا الشعر ، أما هنا ، فالصواب أن يقال : «تهفو» : تخفق بجناحتها وتدف (أي تحرك) أجنحتها وأرجلها في الأرض) ، وتنزو شيئا ثم تقف ، ثم تنزو ثم تقف . وقد وصف الجاحظ النسر إذا أكل بنهمه فامتلات حوصلته من اللحم ، فقال : «النسر طير ثقيل عظيم ، شره مستطع نهم ، فإذا سقط على الجيفة وتمسكها ، لم يستطع الطيران حتى يشب وتثبت ، ثم يدور حول مستطع ويسقط في ذلك . فلا يزال يرفع نفسه طبقة طبقة في الهواء ، حتى تدخل الريح تحته .» فهذه الصفة هي التي توضع ما أبهتته كتب اللفظ ، وهي التي أراد الشاعر وهو يصور ذلك بقوله : «تهفو بطائنا» . و «البطان» جمع «بطين» ، وهو الذي يتخلل من الطعام امتلاء شديدا حتى يشغل من الكظة (بكسر الكاف) . ثم قال : «تتخطاهم» ، أي تخطو من فوقهم بوثبة بعد وثبة ، وهذه تمام صفة النسر إذا هفا ، أي ضرب بجناحيه ، ثم ارتفع شيئا ، ثم سقط ، فهو كهيمته من يخطو فوق شيء . وقوله : «لما تستقل» أي لا تكاد تطير ، من قولهم : «استقل الطائر في طيرانه» ، نهض وارتفع في الهواء . والذي تفعله النسور ضرب من المشي ، مشي الطائر ، لا ضرب من طيرانه ، ولذلك قال أبو زيد الطائي ، يصف نسورا قد أطافت بجريح مشخن هالك ، به رمق في يده وسائرهم ميت ، فهو ينط بيده النسور يطردوها وهي تأكله :

تَدُبُّ عَقَّةَ كَفٍّ بِهَا رَمَقٌ طَلَبًا عُكُوفًا كُرُورَ الرُّسِ

أي هي تنهشه ، وهو يذب بيد فيها رمق ، والفسور قد استدارت حوله تطوف به كأنه زائرات في عرس ، يتهادين ببطاء الخطر في مشيهن لى الوليمة . وكذلك وصفت مشية النسور جنوب ، اختصر ذى الكلب الهذلي ، وهو الذى قتله «تأبط شراً» قبل قتله بغليل ، لى مكان يقال له «عين شريانه» ، فقالت جنوب : «أبلغ هذيلاً ...»

بِأَنَّ ذَا السَّكَّابِ عَمْرًا خَيْرُهُمْ لَبًّا
مَثَى السَّذَّارَى عَلَيْنُ الْجَلَابِيْبِ

«لاهيئة» ، في خلاه فقر ، فهي آمنة لا يذعرها شيء . فهي تلهو بلحمه تتخطف منه ، وتمشي متهايدة مختالة الخطى ، مثنى عذارى في جلابيبهن البيض (والجلابيب جمع جلباب ، وهو ملحفة واسعة تشتمل بها المرأة) .

أما وقد خلصت اللفاظ هذا الغناء مما يمكن أن يعوق عن تصور المعاني تصورا صحيحا لا ابهام فيه ولا لبس ، فقد أصبح من السهل الممكن أن ترى شاعرنا في هذا القسم السابع ، وهو بيتان ، قد أتى بشيء جدير بالنظر والتأمل . فهو في البيت الاول منها ، شمع أصواتا تصيح لها الأذان ، من خلال لفظين موجزين مجردين من كل تشبيه أو كناية ، ولكنهما يحملان قدرا وافرا من وصف المهارة والحنق ، حتى ولو عدت الناس قد استعملوها في كلامهم من قبله ، ولا أظنه صوابا أن نقول انه هو أول من استعملها في هذا الموضع . فانه الذى يهدين اللفظين المجردين : «تضحك» و «يستهل» . وتركها بالتجريد التام ، سوليان ورد عواء الضباع والذئاب المستجيبة لصوت داعيها ، حين صحت أول ضبع . واستهل أول ذئب ، فأصنت لهما الذئاب والضباع ثم انطلقت تتماوى ، فإذا أصداه عواها ترجمها شعاب الحبال . ولما قال أولا «تضحك الضبع» ، فكأنه يمت النفس للسمع ، فلما عاد فقال : «وترى الذئب لها يستهل» ، فأتى بعمل «الروية» اشرك العين والسمع جميعا في الشهود ، فلم يضر الأمر على سماع الضحك من الضبع ، بل أشبع عليه سماع الضحك وروية الصاحت وهو يمدى عن تواحده ، ترى البشر والاقبال والرضى في وجهه . ثم حمل أيضا صوت استهلال الذئب ، فلهل وجهه وقد تيلج عن أشداق مهترنة (مشوقفة شقا واسم) كأنها شقوق العصي ، كما يقول التسمري . وهذه الحركة التي أدخلتها ، ترى على سياق الغناء ، تمثلت العين الذئاب والضباع معاوى من استعواها ، وهي ترق سريعا من وراء الصخور ، يتبع بعضها بعضا ، هاوية الى أرض المجزرة ، حيث قتل هذيل لا تجنهم القبور من كثرتهم ، فإذا هي بين والسخ في دم ، ومنتهش شلوا ، وقاضم في عظام .

ثم يأتى البيت الثاني رافعا لعينيك صورة حية متحركة بالفاظها ، ومتممة لهذا المشهد ، حتى كأنك تراه عيانا لا تخيلا . ومما هو فوق الحنق والمهارة ، هذا الثاني في الوصف المفصل ، والذي لا شبهة له في هذا الغناء كله . من أول بيت الى أن انتهى الى هذه الخاتمة الفلحة الفريدة . ثاني أناة الذى يريد أن يثبت الصورة في موضع مقدر محكم حتى لا يفوت العين شيء من تفاصيلها الخفية بين الطلال والأصواء . وافتتحه مترنما مصورا فقال : «وسماع الطير» ، وبمهارة وحذق ترك أن ينساق في نعم ما تفعله هذه السباع الجائعة بالقتل ، حين تهوى اليها ، فتنشئ الشياط بمناسرها فتزقها عن لحوم دامية ، وتنقر الأعين ، وتنسر اللحم تنقا بياسرها الحداد والإظفار ، وتنهش الإوصال حتى تسمى عظامها ، كل ذلك تركه ليدل عليه لفظ «سباع الطير» ، فان اللفظ «سباع» وحده دال على كل ذلك بلا مبالغة للوصف . وانصرف الى ما يفنى عن هذا كله ، بأن يتأني كل الأناة في وضعم كل لفظ في حاق موضعه برفق ولطف وحذر ، «تهو» - بطانا - تخطاها - فما تستقل ، فأتى بجميع ما يمكن أن يصور حركة سباع الطير ، وقد بطنت ، وتملات ، وقلقت ، وشبعت شبعاً لاشهوة بعده ، مع شدة النهم المفروزة في الطباع ، ثم انصرفت عن هذه الجيف التي رتمت في لحومها حتى شمت بها ، فجعلت ترفرف بأجنحتها وتذب ثم تقع في الهباء ، ثم تثب ثم تقع . وتريد أن تستقل فتنطير ، ولكن ما هو الا أن تتخطى إشلاء هذه القتل بلا مبالاة ، لاهية عنها ، وعن الذئاب والضباع التي كانت تؤاكلها ، ولم تزل بين والى في دم ، أو منتهش شلوا ، أو قاضم في عظم .

ولكنك لا تستطيع أن تخطئ شيئا واضحا: في هذا الختام القذ ، وهو هذا التهكم الخفى الذى يتضمنه البيت الاول كله فى مصرعيه جميعا ، وهو نسبة « الضحك » الى الضيع ، والاستهلال والتطريب الى الذئاب ، وأن ذلك كان منها مسحا وتطريبا من رؤية هؤلاء القتل ، فجاء باللام فى « قتل هذيل » وفى « لها يستهل » ، وهى كاللام الداخلة على التعجب ، كقولك : « عجب لأمرك ! » ، أى أن امرك دعانى للمعجب ، ومنه قول حميد بن ثور الهسلى ، وذكر الحماة وغناها :

عَجِبْتُ لَهَا ! أَنَّى يَكُونُ غَنَائُهَا فَصِيحًا ، وَلَمْ تَقَرَّرْ بِمَطْلِقِهَا قَمًا

فكان هؤلاء القتل ، هم الذين حملوا الضيع على الضحك ، والذئب على الاستهلال والتطريب ، والمعنى الاول لهذين اللفظين . وأما البيت الثانى ، فالسخرية فيه واضحة جدا . فإذا أنت رجعت الى ما سبته عما فى فاتحة الغناء من التهكم الخفى الذى تتضمنه الايات الاربعة الاولى ، أعنى تهكمه الخفى المستتر بأخواله ، لما رأى جماعتهم ، وهم كثير ، قد قعدوا عن الطلب بشارهم ، حتى حمل هو عباءة عنه ، وهو ابن أختهم ، وليس من أنفسهم = إذا رجعت اليه علمت أن ختام الغناء طابق فاتحته كل المطابقة ، لا فى هذا التهكم الخفى وحده ، بل فى الأناة والبعد والتصوير جميعا . (والايات الاربعة الاولى فيها اثنا عشر زحاما ، وهذان البيتان فيهما خمسة زحافات) . وكذلك صارت الخاتمة كأنها الصدى الاخير الذى تختتم به الانغام التى بدأت متشاقلة فى الايات الستة الاولى (وفيها ستة عشر زحافا) ، ثم تتحد الانغام متطلقة فى أحد عشر بيتا (٧ - ١٧) ، (وفيها ثلاثة عشر زحافا) ، ثم تبطله بطنا كالاول فى ثلاثة ابيات (١٨ - ٢٠) ، (فيها ثمانية زحافات) ، ثم بيتان أقل بطنا (٢١ ، ٢٢) (فيهما أربعة زحافات) ، ثم بيتان فيهما بعض البعد (٢٣ ، ٢٤) (هى أحدهما زحاما ، والأخر لا زحاف فيه) ، ثم الخاتمة بيتان بطيان بطله الفاتحة (٢٥ ، ٢٦) (فيهما خمس زحافات) .

والسبب الذى أبطأ ببيتى الخاتمة هذا البعد ، هو أنها حدثت نفس متعبة لاغية ، فهذا الغناء مما قضى به فى الفترة الثالثة ، فى ساعة من ساعات توجسه وهو يرقب المخاوف لأصحابه ، وقد احتسوا أنفاسا من النوم فهووا . وهو وحيدا يستعيد ما مر به فى هذه الساعات القلائل الماضية ، بعد الجهد المرهق الذى بذله حتى أخذ يثار خاله ، وشعى من هذيل غليله . وذكر خاله الذى قتلته هذيل ، والفته فى « عاروخان » فى أرض هذيل ، وتركته نهيا للسباع وعوافى الطير ، فالتفت شطر بلاد هذيل ، ونظر ، فمستل له قنن هذيل بأشبع منزل فى ديارها وبشر حال ، فتغنى بهذين البيتين دفنة فى نفسه ، بسخرية وتهكم ، وعلى وجهه بهجة رضى يطفئها شحوب كلال والغوب .

وبين بعد هذا كله ، أن من قدم هذين البيتين عن موضعهما ، كما فعل المرزوقى ، فوضعهما بعد البيتين (٢١ ، ٢٢) ، وجعل خاتمة القصيدة البيتين (٢٣ ، ٢٤) ، فقد هدم بناء القصيدة ، ومزق النغم التكاملى من الفاتحة الى الخاتمة ، وأفسد ما أتته « زمن النفس » من تشعيب « أزمة التضي » ، لتكون الانغام متساقطة على نسب صحيحة محكمة ، وليجعل المنتصت الى الغناء والترنم مشهودا الى النغم المتجاوب من أول الفاتحة الى الخاتمة ، وليبين تشعوبه بضا حتى تتصاعد مع تصاعد النغم ، وتتأقلم مع تناقله بلامل ولا استرخاء ولا دخول ، ولتتجاوب المعانى المشعة أزمة غنائها تجاوبا مطابقا لمجوى النغم ومعانيه . والتناظر بين الفاتحة :

إِنَّ بِالْعَبْرِ الْقَى دُونَ سَكْرٍ لَقَبِيلًا دَمُهُ مَا يُطْلَعُ

وبين ذكر : « قتل هذيل » ، وما حف بها من ضحك الضياع ، واستهلال الذئاب ، وعكوف سباع الطير جائلة بينها ، تناظر لا يمكن اغفاله والاعراض عنه ، لا فى الألفاظ ، ولا فى المعانى ، ولا فى المشهد ، ولا فى النغم ، فأى بلوى ينزلها بها من ينقل هذا الغناء من موضعه الى موضع يذل فيه ويستكين ، ويذهب بالذل بهأوه ونضرته .

الآن فرغت من هذا الغناء القم ، وكنت مستظيما أن أهزل باسم الغناء والنغم ، فاستولج

في كلامي العاطف للتفكير والاثارة ، فاقول « السمعاني » و « الهرمى » و كروبا وراء ذلك كثيرا !! ولكني أثرت أن أدع الأمر حيث هو من العرب ، والبعد أيضا ، لأن حديث النغم كان يقتصيني أن أعود إلى ما قلته في بناء الفناء العربي كله ، على ما عدنا إليه الخليل رحمه الله ، وسماه « الأسباب » و « الأوتاد » = وأن أعود أيضا إلى ما استظهرته من أن الأوتاد ، وهي الثوابت التي لا يدخلها زحاف ، لها في كل بحر مبارك لا تفارقها ، ومن حولها تدور الأسباب مزججة وغير مزججة = وأن أبين أيضا أن « الزحاف » ، ليس ضرورة كسبا يتوهم بل هو أصل في تنوع النغم ، يعطيه شيئا جديدا ، ويكسبه معاني جمة لا تكاد تنحصر . وكل العمل في البناء والترنيم ، هو مهارة « زمن النفس » الذي يتولى القصيدة ، في الحاق هذه المعاني بالنغم ، بنسب مضبوطة محكمة مقدرة ، صادرة عن حركة الأسباب وزحفها على الأوتاد والثوابت بها ، لا في البيت الواحد ، بل في جملة الفناء من أول بيت فيه إلى آخر بيت . وكنت أحب أن أبين أن أجزاء البحور ، التي يسمونها اليوم « التفاعيل » ليست عمادا يقوم به بيت واحد ، بل هي دلالة على مواقع الأوتاد الصابطة للنغم ، من حيث يبدأ الفناء إلى أن ينتهي = وأن أجزاء القصيدة كلها ، إذا عرقتها من الكلام وحملتها أوزان مجردة ، رأى فاعلاتن ، فاعلن ، فاعلاتن كما هو ميران يحسر المديد مثلا) ، هي موضع النظر والتأمل وموضع الفصل عن تصوير الأنغام القصيدة المتكامل مهمسا بلغت أبياتها . وكذلك ترى أنه كان أمرا غير محتمل أن ألجأ إلى هذا التجريد ، لأنه غير جدا ، فأثرت أن أصف الأنغام وحركتها ومعانيها بالالفاظ وكان في هذا من الصعوبة قدر كبير ، لأنني غفلت دهرًا طويلا عن تطويع الالفاظ لهذه الدلالات المتصلة بالأنغام ، ولأنني لم أجِد أحدا من النقاد طوع اللفظ بوصفه هذه الأنغام المجردة . وقد ارتكبت ذلك وأنا أعلم الناس بعجزى عن إدراك مثل هذا المطلب ، ولكنني بذلت ما استطعت في هذه المقالات ، مؤثرا بعض الزلل والخطأ . على ما هو أشد منها . إذا أنا لجأت إلى تحريد الأنغام وتعريتها من الكلام . ثم رمت التحدث عنها هكذا مجردة عارية .

وأدع هذا كله لميقانه ، فإني أريد أن أفرغ وأنتهي إلى عاية . بعد سنين ، فيما أظن ، أن هذه القصيدة من الأحكام والوسط والسلسل ، بحيث يصح كل حدث عن أحداث ترتيبها لقوا لا خير فيه . وتبين أيضا أن دعوى اغلال الترتيب في الشعر كله ، دعوى عريضة وأن امرأها أمر عظيم ، لا يصلح أن يتكلم فيه من خلاهاية . وحجرا أيضا ، ما يعني في الفصل في مثل هذه القضية المعقدة ، بتعميد عمل « زمن النفس » الكامل في «عماق الشعراء» وما يتميز به شعراء العرب خاصة من وضوح عمله في أنفسهم وفي لفهم وصوحا لا حقا له . ولكن البؤى التي حلت بنا ، من « أشجار الدردار » و « ثمار أشجار الدردار » بكمردج ، وبكسود ، وبقرعها من بلاد الله ، قد بثت على قضايا الأدب عسارة من اللوادر والفوارص ، فتوزعت حتى غطت أوراها على كل تبين وبصر ، إلا من عصم الله . (ملاحظة ، وملاحظة حليمة : قال ابن البيطار في كتاب « المفردات » الدردار ، هي شجرة البق ، لأنها تحمل تفاحات على شكل المظلل ، ملوثة رطوبية ، فإذا جفت أو نقتت ، أي كسرت بالطفر ، خرج منها ذلك البق ، وهو البعوض ، فاعلمه » انتهى ما قاله) .

وتبين أيضا تبينا واضحا أن دعوى من ادعى من القدماء : أن هذا الشعر محمول إلى تأبط شرا ، أو إلى ابن أخت تأبط شرا على الصحيح = وأن الذي نحل هذا الشعر إلى أحدهما هو « خلف بن حيان الأحمر » ، أمام العربية في زمانه = وأنه هو قاتل هذا الشعر باعتباره ، كما كذب عليه دبيل الخزاعي الشاعر ، فانساق بعض العلماء فكذبوا بكذبه = إنما هي دعوى باطلة ، من قبل قصص الرواية ، كما بينت في المآلاتين الأولى والثانية ، ثم هي أشد بطلانا من قبل نقد القصيدة نفسها ودراستها دراسة صحيحة . وخلف رحمه الله ، مهما قيل في قدرته على التدليس ووضع الشعر ، لم يكن قادرا على أن يبلغ هذا المبلغ من التدليس بأحاسيس منعت عن « زمن حدث » ، (وهو قتل الخال ، وطالب ابن الأخت ثار خاله) ، يثير النفس الشاعرة حتى تبلغ الاستشارة أقصى غايتها من التضج والتحفز ، تخفضي إلى « زمن تفن » بفناء يفرض على اللسان بلا إكراه ولا قسر ، ثم ينشأ بعد ذلك من « زمن الحدث » و « زمن التفن » ، ذلك الزمن الثالث ، وهو « زمن النفس » ، بلا حدود تحده ، ولا قيود تقيد ، فيتحكم تحكمًا كاملا في الفضاة القصيدة ومواقفها على محاري الأنغام . ويتحكم في تركيب جملها وتقطيعها ، ويتحكم في سرعة النغم وبطئه ، واسترساله وانقباضه ، ثم يتحكم في « أزمنة الأحداث » و « أزمنة التفن » بالتشعيب والتسريع ، والتقديم والتأخير ، والتفريق والجمع ثم يتحكم في نغم كل افضاء على حدة ، وعلى نغم أجزاءه مجتمعة ، ثم يتحكم في توزيع هذه الأنغام حتى ينشأ منها فن متكامل شامل للقصيدة كلها ، ثم في بناء الأنغام متضدة محكمة النسب

مقدرة تقديرا لا يختل . فمن ظن أن ذلك ممكن أن يكون ، فقد بعض أصل « الفن » لله ، شعرنا
 لأن . وغير شعر ، والمعنى الشعر المحمل في « شعر » وهي اصحاب القنوت جميع ، وهو « زمن النفس »
 الذي لا يسلم نفسه وامره الى أحد مهما بلغ ، لأنى لأن صادق التعبير عن نفسه ، صادق الاياه
 عن ابدعي من احسانه . وغير ممكن أن يشكل على باود يصير مثل هذا ، وصديق ابن سلام
 رحمه الله حيث قال في طبقات فحول الشعر ، « وليس يشغل على اهل العلم زيادة الرواة ولا
 ما وضعوا ، ولا ما وصحح المولدون » ، يعنى ما وضعوا من الشعر في شعر الشعراء « ولنا
 جهل معنى ما قال ابن سلام ، حين جهلنا أصول النقد والتمييز ، وحين جهلنا دلالة الفاظ هذه
 اللغة الشريفة ، وحين جهلنا السليقة التي تعين على النقد والتمييز . وكان البلاد حق البلاد ، مانزل
 بشعر في زماننا ، ادفع في قبضه طوائف ليس لها أن تقول فيه ، لأنها ليست من جهادة الشعر
 ولا صيارفته ، ولا حداه ، ولا تقاد ريفسه من صحيحه ، بل سهل لها التكلم فيه ترك الحياء
 من الجهل ، وكثافة التبعج بالمعرفة ، وقضاء زمان ينزل الاشياء كلها ، ناطقها وصامتها ، في غير
 مارلها التي خلقت لها » .

ولست أدري بعد هذا كله . ماذا أقول في « أبي عبيد البكري » ، الذي قال حين ذكر أبياتا
 من هذه القصيدة . « وهي قصيدة ، ونمط صعب » . كان أبو عبيد يعنى حقا هذا النمط الذي لثمت
 عنه ؟ أم كان يعنى نمط « بحر المديد ، العروض الاولى » ، حين لاحظ ما لاحظ من قبله ، من خلو
 أشعار العرب في المحاملية من قصائد طوال في هذا البحر ، ثم قلة استعمال من بعد المحاملية لهذا
 البحر في القصائد الطوال ؟ بيد اني أستبعد أن يكون أراد « بحر المديد » المكون من « فاعلاتن ،
 فاعلن ، فاعلاتن » ، فان صوته دعوى لا يقوم عليها دليل ، وأحزازه مشابهة بعض المشابهة لأجزاء
 « بحر الحقيف » ، ثم لأجزاء سائر البحور في مواقع أسبائها وأوبادها . وأما اعراض الشعراء عن
 هذا البحر ، فلا يمكن أن يكون دلالة على صعوبة . فلم يبق إلا ما وصفت لك في آخر المقالة الثانية
 من طبائع هذا البحر ، ومن سلطونه على الاداة ، وهي اللغة ، وسلطونه على الشاعر ، وهو المترنم
 = وما قلت من أن أنغامه الممردة بوح على المترنم أن يكون في حال مطيعة لاحتمال سلطوته وعتوه ،
 بلا ذل في خضوع ، ولا تصضع في لبس . حتى يكون مطيعة لسلطه وبصه ، وطيرته وقلقه ، قادرا
 على أن يعصى عنه أعلام سلطانه بالمهارة والحيل . حتى يوحى البحر بأن يقاد اقتياد غرير قادر ،
 لعزير قادر يحبه ويرضى عنه . فان لم يكن المترنم قادرا مطيعة ، انقلب عليه البحر وتعلقت منه حتى
 لا يحصل من كد نفسه إلا على اللجاجة والتعب . فهذه هي الصعوبة كل الصعوبة ، فليت شعري
 هل أراد ذلك المعنى أبو عبيد في كنهه . وهي قصيدة ، ونمط صعب ، ؟ لا أدري ، ولكني
 أظن أن الكلمة جرت على لسانه عفوا على السجعة ، من أثر هذه القصيدة ووقع أنغامها
 في نفسه ، لما قرأها وترنم بها . وإي ذلك كان ، فاني أجدها كلمة يصير بجوهر الشعر :
 اما نافدا فاحصا ، واما متذوقا تأخذه لروائع الشعر اربحية واهتزاز ، وليس هذا يستنكر على رجل
 مثله ، فاني رأيت له في اختصاره ، في كتاب « اللآلئ » ، في شرح أمالي القسالي ، نظرات
 مستحسنة في نقد الشعر . فرحمه الله وأتابه ، وغفر له ما أوقعتني فيه كلمته من الحرج » .

أما الحرج الأكبر ، فهو الذي قذف بي اليه يحيى حتى حتى أطبقت على جوانبه ، ولكني قبلت
 البحر الذي أجزئني فيه ، أكراما له ، ولأيام مضت أكلت سنين من العمر ، ونحن في مثل هذا
 الذي نحن فيه اليوم من حديث الشعر الماهل . ولو كنت باكيا على شيء من أمر هذه الدكنة ،
 ليكنيت تلك الأيام ، وأيضا ، فاني قبلته أكراما لتأشئة الشعراء المحدثين والنقاد ، فان مأل هذا
 الأمر كله اليهم ، فهم ورثة هذه اللغة صمدها ، وشرفها ، وجمالها ، وفنها ، لا ينبغي أن يضلهم
 عنها ، أو يبعثر اليها خطاهم ، من عهد إلى ارض آباءهم من لدن إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام
 إلى يوم الناس هذا ، فسماء لهم « ترانا قديما » ليضعه عندهم أثرا من الآثار البالية ، محفوظا
 في متاحف القرون البائدة ، ينظر اليه أحدهم نظرة من وراء زجاج ثم ينصرف . فإذا أتاه الله
 لهم ، أو لبعضهم ، أن يظا هذا الضلال بكبرياء الفن وعظمته وصراحته وحريته ، فقد ذلل لمن
 بعده وعودة الطريق إلى القرى الضائعة ، وإزاح من مجرى النهر المتدفق من منابعه الحادثة كل
 ما يعترضه من صمات ، أشدها واعتماها : التوهم والخوف ، واستطالة الطريق ، والعجلة إلى شيء
 أن صبر على امتناعه اليوم ، فهو بالقه غدا وحائره . ولهذا الختام بقية ، أسأل الله أن يوفقني
 إلى اتمامها » .

وجئت

أصلي

للشاعر: محمود حسن إسماعيل

وجئتُ أصلي

ورغم اندلاع الدُجى كالبراكين تحولى ؛

ورغم الأعاصير، ترمى خطاها بسفحى ، وجرحى ،

وساحات هولى ؛

.. أتيتُ أصلي ..

.. ورغم احتراق الدروب ، ونهش الخطوب ،

، لحبّات قلبى ، ورملى ؛

.. ورغم اندفاع الذئاب على كل باب ،

به قطرة من شرابين أهلى ؛

.. ورغم الشياطين تعوى بغيظى ، وشجوى ،

وبالنار تشوى ، وتكوى ، مزامير خطوى ،

ورغم الرزايا ، وتجوالها فى خملى ، وأبكى ،

وعُشبي ، وستلى ؛

وليلُ المنايا على راحتها

يزمزم كالجن خلف جنازاتٍ ثكلى ؛

دتمتُ السُودَ ودستُ القيودَ

وجُزئتُ المئودَ وجئتُ أصلي ..

وجئتُ أصلي ،

.. وفجرتُ ذاتى لهياً جديداً

بمزق أغلال رقى ، وذلى

وما كنت عبداً ، ولا ذقتُ قيذاً

وقفه على باب

المسجد الأقصى

بعد حريقه الآثم

فى ذكرى

الإسراء والمعراج



ولكن صوتاً خفياً ،

من الله يُخبر ! :

إذا حدثتُ عنه ، تردى صباحى بليلى !!

... فلما تباعدتُ عنه ،

، ذهاني بأشلاء تحبلى ؛

وأضرى بى النار ..

حتى رماها بوجهى ؛ وقد جئت يوماً أصلى ..

.. لأحيا جديدة الحياة ، جديدة الصلاة ، جديد التجلى !

أراهُ بقلبي ، أراهُ يدرى

أراهُ بكل المداراتِ حولي

... ورغم الظلام الذى ذقتهُ من شرودى وميلى ؛

نفضتُ الدجى عن وجودى ،

وكبرتُ لله ..

قلبي يكبر قبل اختلاجات قولى

وجئتُ له فوق نارى أصلى !

وجئتُ إلى أولي القبلتين

وبنتِ السماء التى ضمت النورَ بالساعدين

وبيت الضياء الذى رشه الله بالراحتين ..

ضياءً وعطراً

وقدساً ، وطهرأ

ووحياً يسبح فى آيتين !

● أقامت يوغوسلافيا هذا العام
مهرجاناً عالمياً للشعر ، شارك
فيه الشاعر محمود حسن
إسماعيل ممثلاً للجمهورية
العربية المتحدة بتقصيدة
ستنشرها « المجلة » فى عدد
يناير .

... وجئت وجاء يحنى صوت الأذان ...

من الصمت يصرخ :

أين الأذان ؟

وجاءت بكى تكبيرتان

هما رحمة الله في كل آن

وجاءت معي ركعتان

وجاءت معي سجدتان

ولماعتان إلى الله مشلودتان

يخفنين للنور

فوق المعارج تستطلعان ..

.. وجاءت معي ليلة

عانقت بها سدة العرش تسيححتان

بها الله سلم ..

لا كف قبلو !

ولا طيف شيء يسبي إيمان !

.. وجبريل حاد لمسروجة

تقتاصر عنها خيال الزمان !

ونور ينادى !

ونور يلبي !

ونور يعانقه المشرقان

ومن قاب قوسين

راحت تضيء جبين السما هالتان !

وكاد الذي لا تراه العيون

براه محمد .. رؤيا عيان !!

...

... وجاءت معي من يد الأنبياء ،

مصاييح مبهورة في الضياء

.. وجاءت حروف الهدى تستجير



وتلن من مس قدس البنا
 .. وجاءت نخطا نخط
 والوجود على سيفها مستطير المضاء
 وجاءت تزجر دنيا صلاح ،
 وتعصف مشدوهة في إباء
 .. وجاءت لجالوت عين
 تطل ، وتزور من هول هذا اللقاء !!

أتينا جميعاً نصلي ..
 وما كاد يفتح للنور باب ،
 ويومض للخطر وجه الرب
 وصلنا .. وكادت خطانا تثل بأعتابه
 وكادت رؤانا تثل على بابه !! ...
 وكبدنا نحس ، بأننا بييت
 غريب ضلنا إليه طريق الصلاة
 وأنا اتجهنا إلى ساحة
 لها نسب بفجور للعصاة .. وحاشا لبيت الإله !
 ... وماذا وجدنا ؟
 وجدنا الصلاة .. بقايا من الشر ترقص فوق الحريق ..
 وجدنا الأذان ...
 شياطين لغو ، تهاتر بالإثم فوق الطريق ..
 وجدنا المصلي ...
 ميادين لحو .. ، تخاصر فيها الحنا والفسوق
 وجدنا الثرى الذى فيه صلى « محمد » ...
 - حريقاً به لعنة الله تُرغى وتُرِيدُ -
 وجدنا الحمام الذى كان يُصغى ..
 لصوت الحواميم يهليل في عذبات الصلاة
 ويسجع نشوان يُصغى ..
 لصوت الهدى والسلام ، وذكر الإله



ذبيح الأمان ،
 شريد المكائين ،
 تُولولُ في أفيهِ لا يُفِيقُ
 وينتحبُ مِن هول هذا الحريقِ
 وجدنا الرّبيّ الذي فيه صلّى محمّد ..
 رماداً .. به لعنةُ الله ترغى وتُربّدُ
 وجدنا المنايرَ ...
 نحكى مجازيرَ للظهورِ مخنوقةً في العروقِ
 وناراً تشد يد النور من قاع ليل عميقٍ
 وصوتاً من الله يهدير في كل ركنٍ عتيقٍ !!
 ... ولو هُئِمَّتْ كل تلك القبابُ
 وباتت مآذنها أذرعاً لطغاة الخرابِ ؛
 .. مستنفضي !!
 سيمضي لجرايبها الظهور يوماً نُصليُّ ..
 ولو غلبنا الموتُ ..
 لم يبق أنفاسُ شيخٍ وطفليدٍ !
 متنّ الدّمّ والعظم نعلّى أوابي ذراها ..
 من الروح تُرجع للأفتق أعنى نيداها ..
 بيوم سيزحفُ ، «بالقادسيّة»
 وبالغضب الحرّ في كل نفس أبيه
 وبانثأر .. وهو الصلاة الزكيّة ..
 وصوتُ الإله إلى كل روح تقيه
 بها يحصد النصر جمع الصفوف ؛
 ولإصرارها في صمود الوقوف ؛
 فهبّا .. إلى الثأر ..
 مِن كل سفح ، وسهل ،
 وهبّا .. وهبّا
 إلى المسجدِ القدسيّ تجمعا نُصليُّ !!!



دراسات

يوسف الشاروني

فضلا عن كون الفنان أكثر حديبا على الجهد الفني . واعمق تقديرا لآلام المخاض ، فثنائي نظراته الى أعمال الآخرين حقيقة لا تسمى ، هادئة لا تضر ، فان السبب الاول للفيطة التي تعترضني عند ظهور دراسة نقدية لفنان ، هو المنحة التي امنى بها نفسي من متابعة ما وراء النظر والتطبيق من توافق او انفصام . هذا الى ان التأثر المتبادل بين نتاج الكاتب الفني وادواته النقدية أمر جدير بالدراسة المتأنية ، فقد يفتح كثيرا من المخالفات سواء في الفن أو النقد . وكتاب « دراسات في الرواية والقصة القصيرة » (١) هو الكتاب الرابع من « دراسات » يوسف الشاروني .

وسيكون لهذا الكتاب أهمية خاصة عند المهتمين بآدبه ، لانه عرف كاتباً للقصة القصيرة ، وهذا اول كتاب من كتبه يتعرض بالدراسة لجمعية طيبة من القصص القصيرة وبعض الكتب التي اخرجت عنها او من رجالها . مما يتيح فرصة أكثر للدراسة التآثر المتبادل والوقوف على نظراته للقصة القصيرة .

ويحتوي أربع مجموعات من المقالات والدراسات الكتابية واحد يزيد من حيوية الحاسة الناقدة الباقية من منجم الكتاب الخاص .

والذي يقرأ كتاب يوسف الشاروني الاول « دراسات أدبية » يجد أنه عندما أراد أن يعرف « كيف يتخلص البطل » من الغوايات والأشغال التي تعترض طريقه الى الهدف ، قام بدراسة ثلاثة أعمال من التراث الانساني : رحلة «أوليس» في «الأوديسا» ورحلة المسحوق لجون بانتيان، وعمل الزبيق المصري بن حسن رأس الفول، مستعينا في بعض الأحيان برحلات المستنيراد ليصل الى أن خلاص كان يأتي : اما بمساعدة قوى خارجية كالألهة والمعجزة والجن ، واما بالقوة الجسدية الهائلة « ولى هاتين الحالتين لا نشعر بتعاطف انساني مباشر مع البطل لأن طرق التخلص هنا بمنأى عن قدراتنا الانسانية » ولهذا السبب نراه يعود من جديد الى هذه الأعمال ليجت من الوسائل الانسانية فيجدها : العقل .. الايمان .. الحب .. الصدفه .

ونحن نشعر بعد قراءة هذه الدراسة أن النتيجة التي توصل اليها نتيجة يقينية عنده - ولأنها لابد أن تطفو في يوم من الأيام خارج فكره لتنفذ من جديد الى أعماق فنه - وهذا ما حدث فعلا في



بقلم : محمد عبدالرازق

قصة « **سباحة البطل** » إحدى قصص مجموعة « **العشاق الخمسة** » - ويكتفينا الكاتب مؤونة التطبيق على هذه القصة ويقوم بالتطبيق عليها في كتابه الرابع ضمن ملاحظاته على مجموعتي قصص العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة ، فيقول : أما قصة « **سباحة البطل** » فهي تتفق في الخطوط العامة وقصة سباحة الحاج .. تقول إن ما كان يبذله المؤمن في القرون الوسطى من مجهود من أجل الوصول إلى المدينة السماوية أصبح يبذله الرجل العادي في حضارة القرن العشرين من أجل الوصول إلى أوليات الحياة : العمل والحب والسكن . ومن هنا كان اسم البطل : مؤمن عيد السلام عيد ، ومن هنا كان قيامه بعبثه يوم الجمعة . (تلدور حوادث القصة حول البحث عن شقة م حقيقه أن يوم الجمعة هو يوم أجازته . لكنه أيضا يوم الصلاة الجماعية ، ولهذا جاء في بداية القصة القول بأنه : ذاهب كانا ليسؤدى واجبا دينيا . (ص ٢٩٧) ولئن كان الحاج في رواية جون بونيان قد استطاع أن يصل فعلا إلى المدينة السماوية ، بل وأن تلحق به زوجته وأطفاله ، فإن مؤمن عيد السلام لم يقرر في سياحته على هدفه ، ومع ذلك فإنه سيواصل رحلته ، لأنه ليس أمامه أن يختار (ص ٢٩٩) وما من شك في أنه لم يصل إلى نتيجه هذه الأبعاد المقارنة التي عقدها بين « **سباحة الحاج** » و « **القلعة** » . وهو لم يتأثر بكافكا من حيث الموضوع فقط ، بل ومن حيث الأداء أيضا حيثما حاول - في بعض المواقف - تصوير الجو غير الواقعي بطريقة تبدو واقعية للغاية .

● مجموعة « **حكايات صبري موسى** » أشبه بال نوادر لأنها تتفق مع النادرة بمعناها القديم من عدة جوانب منها الاهتمام بالحوادث الخارجية وعدم إعطاء كبير عناية للشخصيات والتحليل الداخلي . (ص ١٨٨) . وكان مع الفلت الأدبي في مجموعتها (**الوداع الحقيقي**) معالجة متعاضدت له من موضوعات بأبسط الأساليب دون أن تحاول إثارة مشاكل في فنية القصة القصيرة أو تجد من شكلها . ولعل « **مضفة برق** » هي القصة الوحيدة التي ربطت فيها بين الجو النفسي لشخصياتها والجو الذي تنظم به الطبيعة . أما قصة « **كوني حكيمه** » فقد أولت فيها الكاتبة عنايتها إلى تتبع الخنجات النفسية والمشاعر الدفينة لزوجة تقار على زوجها . (ص ٢٢٢) ● **عباس الأسواني** في « **العشاق الآخرين** » يتبع أسلوب ما يسمونه بالدراسة الواقعية ، أي الأسلوب الذي يكاد يعبر عن الأشياء بأبعادها طبقا لقواعد المنظور ، ولا يحاول أن يصظم هذه

القواعد حتى في حالات كان من الممكن أن يتعد فيها على هذا الأسلوب كحالات تعاطي الحشيش .. أو احتساء الخمر .. أو الجنون (ص ٢٢٥) . ● وينتقل فاروق منيب من « **الديك الأحمر** » - مجموعته الأولى - إلى « **قوس في الصباح** » - مجموعته الثانية - من عالم الواقع الخارجي إلى العالم الداخلي للإنسان ، من أسلوب الأدب الواقعي إلى أسلوب هو أقرب إلى الشعر ، من بصيص التفاؤل إلى كآبة رهيفة وحزن شفاف . (ص ٢٢٦) **والإتجاه الغالب على قصص هذه المجموعة الأخيرة هو انفصال العائدين الخارجي والداخلي للإنسان ،** مما يقوله المرء في سره غير ما يعلن . وشخصيات القصص تعيش في هذا التناقض ، وبينما يتفصل عالمها الداخلي عن عالمها الخارجي تعود في ذكرياتها فتتصل بين العالمين . وبينما هذه الشخصيات لا تتحرك في العالم الخارجي ، نجد ذكرياتها نشطة سريعة الحركة . (ص ٢٤٦) .

● وتتفاوت قصص مجموعة « **القاهرة** » قعلا ، الغريب بين اقترابها من جو الأسطورة والرمز .. وبين اتخادها الواقعية إطارا لها وإن كانت جميعها تتجسدا عالم الواقعية ذا الأبعاد المنطوية . ذلك لأن أبطالها مأزومون ، فتعكس آرائهم على رؤيتهم الداخلية والخارجية على التوالي . (ص ٢٥٦) ● ويحقق محمد عبد العظيم عيد الله في مجموعة « **حالة العريضة** » التوازن بين العالمين الداخلي والخارجي بحيث لا يطغى - بل يكمل - أحدهما الآخر . (ص ١٥١) ● أما أدوار الخرافات في مجموعته الوحيدة « **حيطان عالية** » فينظر إلى أبطاله من الداخل أكثر مما ينظر إليهم من الخارج ، ونفسية هؤلاء الأبطال مطلقة داخل حيطان عالية تقف حائلا بينها وبين الاندماج مع الآخرين (ص ١٦٥)

والآن .. هل نبعت مع النظرة إلى الأعماق من خلال تجربة الكاتب الفنية ، أم أنها آراء نظرية لا دخل لها بالتجربة ؟ .. أننا لسنا هنا في مجال النظر إلى قصص يوسف الشاروني ، غير أن مجالنا يتسع لاستضافة شاهدي عدل للدلاء يشهدا سرية في هذه القضية ولكن أولهما شيخ النقاد الدنوقيين في بلادنا ، ولكن ثانيهما ناقدنا من شباب هذا الجيل . أما الشيخ يحيى حفي فيقول : « **الشيء الهام في صنعة يوسف الشاروني أنه يتقدم .. إلى درجة رفيعة في فن القصة اسمها درجة القصة ذات المبدئين الاثنين ، أي أن يكون للقصة الواحدة مظهران وعللان أحدهما متوى باطنى والآخر خارجي**

من خلال ما أثارت له « من مسائل الفكر المسيحي » (ص ٢٤١) . وإن كان ما يبلى عليه هذه النظرة حاليا هي أعمال نجيب محفوظ في مرحلته الأخيرة .. **مرحلة الواقعية الجديدة** « كما يبين من دراسته لرواية « **التعاضد** » ، كما املت عليه أعماله في مرحلته الثانية .. **مرحلة الواقعية الاجتماعية** ، متطافرة مع أعمال **فتحي غانم** اهتمامه بالمنهج الاجتماعي . وإن كان هذا المنهج يظهر عنده في بعض الأحيان قبل دراسته « **لبين القصرين** » أو « **الجبل** » كما هو الحال مع « **الحى اللاتيني** » : لكن نجيب وغانم جذباه جذبا شديدا إلى هذا المنهج .

كذلك يهتم كاتبنا اهتماما ملحوظا **بالمقارنة** أو **الموازنة الأدبية** بين عيلين أو أكثر داخل نطاق الأدب القومي كموازناته بين الصلوك والرجل الذي فقد ظله ، وبين الحى اللاتيني والحيط الأبيض ، وبين الجبل ويوميات نائب فى الأرياف . ويلجأ أحيانا إلى **الموازنة داخل نطاق الأجناس** العالمى كالوازنة السابق الإشارة إليها بين أوليس وبعض الأعمال الأدبية الأخرى المستقاة من عصر وبلدان مختلفة لبيان كيفية تخلص البطل . وقد تعدد **المقارنة** - **ثلاثا** - بين مؤلفي الكتاب الواحد **ليبان** - **موضع العمل** - **الفنى** من **التأليف الأدبي للمؤلف** .. كما حدث في دراسته القيمة عن « **الرجل الذى فقد ظله** » . وإن كنا نخالفه في كثير من الآراء التي استخلصها من مقارنة هذه الرواية بغيرها من روايات فتحي غانم وأقاصيصه . وتكثر هذه الموازنات بين تنساج المؤلفين أو المؤلف الواحد في كتابه الثاني ، ولا تكاد نضع أيدينا عليها في كتابه الرابع . وقد خدعته هذه الظاهرة فكتب يقول في مقدمة هذا الكتاب : **أغلب الدراسات** .. **تدور حول الأعمال المبكرة للرجل الجديد في ميدان الكتابة القصصية ، ولهذا فقد كان من المنطوق استخدام المنهج القارن على النحو الطبقى في كتابه السابق « دراسات في الأدب العربي المعاصر »** حيث تناول كتابا لهم تاريخهم الأدبي الطويل ، أما العمل القصصى هنا فهو بداية يكاد ينحصر مجال الدراسة فيه ، إذ لا مجال لمقارنته بأعمال سابقة للكاتب نفسه ،

ويبين من هذا أنه يقتصر مفهوم « **المقارنة** » على « **الموازنة** » بين عيلين أو أكثر سواء أكانت هذه الأعمال للكاتب واحد كما هو واضح من حديثه هذا ، أو لأكثر من كاتب كما هو واضح بمقدمة كتابه الثاني . وهذا - كما لا يخفى - فهم خاطئ . لأداة المقارنة التي تستوعب عديدا

مادى **يعمل عمل الرموز** » ويبحث الشباب صبرى حافظ عن بذور « **أسلوب المتولوج الداخلى** » في تربة الأقصوصة المصرية ، فلا يعثر على بذور عميقة له « **إذا ما استثنينا مفارقة يوسف الشارونى فى الأعماق البشرية التي مهدت لتقديم هذا الأسلوب الجديد** » .

ليس غريبا إذن أن يعتمد المؤلف في دراساته على المنهج النفسى ، ولقد شغف يوسف مسلم النفس منذ بدء دراساته الأدبية ، فإذا كنا نجر أن مقالا مثل « **سيكولوجية التعبير الفنى** » قد كتب عام ١٩٤٨ . فإنه عندما أراد أن يدخل عالم الرواية اختار « **المراب** » . وهو الرواية النفسية الوحيدة لنجيب محفوظ ، أو كما يقول « **أول رواية فى الأدب العربى تقوم على أساس سيكولوجى ، أو هى - بمعنى أصح - تقيم أممنا بناء سيكولوجيا متماسكا مبررة بذلك عن مدى ونوع مجتمعنا بالأمراض النفسية والانحرافات الجنسية** » . وبرز دراسة تعتمد أساسا على هذا المنهج فى كتابه الأخير هي دراسته عن « **أحزان نوح** » لشوقي عبد الحكيم حيث يعتمد على التحليل النفسى فى تفسيره لرموزها « **فتوح** » يحس منذ سرقته منه بندقته ينقص فى رجولته ، وأن زوجته تستخف به « **وأنها تفعل** » عليه شابا أكثر رجولة لإيهاب الصلوص « **ولا يستطيع النوم لينهم يسرقون سلاحه** » بل يعرف كيف يدافع عنه وعن امرأته . وإذا تذكرنا إلى أى شيء ترمز البندقية فى التحليل النفسى « **دركنا أن سرقته ترمز إلى العجز الجنسي** » وهكذا بدأ الجسد - على حد تعبیر المؤلف - يرتفع بين الزوجين يوما بعد يوم . « (ص ٨٦) »

لكننا نعلم الكتاب إذا قلنا أنه يعتمد على **المنهج النفسى وحده** ، فتقلته الخاصة ودراسته الأكاديمية التي جذبتة إلى هذا المنهج .. أو إلى أعمال لا يمكن النظر إليها إلا من خلال ، هي التي قادته إلى أعمال جديدة بالنظرة الميتافيزيقية ونحن نلمس ميله إلى الفلسفة منذ البدء أيضا ، وغير دليل كتابه الأول « **دراسات أدبية** » . فإذا كان بحثه عن « **أفة الخواص** » قد استأثر بأكثر من نصف حجم الكتاب ، فالنصف الأول كله دراسات فلسفية ونفسية وبعض المشاكل الأدبية : عالم القراءة السحري .. كيف يتخلص البطل .. الفوارة والهداية فى الأدب .. اللهاة والماساة بين أرسطو وبرجسون .. نظرية تولستوى فى الفن .. وأخيرا ، سيكولوجية التعبير الفنى . وفى مجال الرواية نجد فى كتابه الثانى « **فى الأدب العربى المعاصر** » مناقشة لرواية « **قربة ظلة** » للدكتور محمد كامل حسين

من المسائل كدراسة الموضوعات والمواقف والصور الفنية والإساليات والأجناس الأدبية دراسة مقارنة سواء في مجال الأدب القومي أو العالمي . فنحن لا نقصد هنا « الأدب المقسّرون » ، أي ذلك « العلم » الذي يوضع خط سير الأدب المختلفة في علاقاتها ببعضها البعض مبنيا التأثيرات المتبادلة أو المشابهات الواضحة أو الخفية ليؤكد وحدانية الإنسان ويلقن الضموب دروسا عميقة في التعاطف والتلاقي والتواضع ، وإنما نقصد المقارنة كأساس من أسس الدراسة النقدية . وهذا الفهم الخاطيء يجعلنا نميل إلى تخصيص اصطلاح « الموازنة » للدلالة على « المقارنة » بين عملين أو كاتبين - أيا كان الزمان وأيا كان المكان - وقصره عليها . ويشجعنا على هذا التخصيص أو هذا القصر استعمال كلمة « الموازنة » بهذا المعنى في التراث العربي كما هو شأن الأمدى في كتابه « الموازنة » .

وإذا عدنا إلى النظر في كتابه الرابع فسنجد أنه قام بدراسة بعض الأجناس أو الأنواع الأدبية عند تعرضه لعمل من الأعمال التي تندرج تحت هذا الجنس أو النوع الأدبي . وغرضه من تتبع أي نوع من هذه الأنواع وبيان تطوره ، القاء الفحص . على الجو العفيف بالكتاب عند الكتابة حتى نستطيع أن نقيم الكتاب على ما هو في مراحل التطور الفني ، فنرى ما إذا كان قد توقف عند مرحلة معينة ، أو سار التطور حتى غايته ، أو أضاف جديدا إلى تاريخ هذا الفن . كما حدث عندما قام بدراسة خط سير الرواية التاريخية في الأدب العربي منذ أن استخدم التاريخ في السيرة الشعبية كسيرة الظاهر بيبرس حتى نشأة الروايات التاريخية بمعناها الحديث عندنا تعبيرا عن الإحساس بالقوميات الناشئة والتنبيه إلى تاريخها وأصداها ، وذلك عند دراسته لقصة « ثمن الحرية » لعل شلش . وعمل هذا النوال أيضا دراسة للسيرة الذاتية عند تعرضه لكتاب « قصة نفس » ، ودراسته لتطور الأقصوصة وذكره للدراسات التي كتبت عنها عند تعرضه لكتاب « القصة القصيرة في مصر » . وبهذا يكون الكتاب - على عكس ما جاء بهدته - قد استخدم جانبيا هاما من جوانب « المقارنة » في عدد من دراسات هذا الكتاب .

كما نلاحظ بسهولة اهتمامه ببعض النواحي الجمالية ، وخاصة الأداة التعبيرية . ويخيل لنا أن اهتمامه باللغة لم يظهر بوضوح في دراساته الأدبية إلا بعد أن نهى يحيى حتى إلى خلو مجموعة قصصه « رسالة إلى امرأة » من « التشبيهي المباشر » . فنراه يرد الضربة بأخرى أشد منها

عندما تعرض لمجموعة « عترة وجولييت » في مقاله الذي حمل اسم المجموعة وأن جاء دراسة لأسلوب يحيى حتى بصفة عامة وليس دراسة للمجموعة . يرد الضربة قائلا : هو أسلوب يتسم بكثرة التشبيهات المستلذة من صميم حياتنا . وإن كانت كثيرا ما ترد كناية مستقلة ، بينما التشبيه يجب أن يكون نابعا من العمل الفني نفسه وليس تملحا من الكاتب » (١٤٠) . وبهذا يطلق باحثا عن التشبيهات في أعمال الكتاب حتى يصل إلى عبد الحليم عبد الله فيجد أن أسلوبه يتميز بخاصيتين أساسيتين : التشبيه كمعصر أساسي من عناصر الأسلوب ، ثم استخلاص العام من الخاص . (ص ١٦٢) .

ولا شك أن يحيى حتى من أشد كتابنا عناية بالأسلوب ودعوة إلى تجديده بتخليصه من شوائبه المتوارثة حتى تسهل ترجمته فترقي لغتنا إلى مصاف اللغات العالمية ، ولقد أعلن ذات يوم بجرمه بروايت الجمل وحروف السببية لأنها « توج بنفسه لشرح موقف يشفي أن لا يحتاج إلى شرح » . يلتفت يوسف هذا المعنى وما يدور حوله لمدة اهتمامه بالأعماق ، فنراه يأخذ على أسلوب عباس الأسواني منابته « بالروايت المنطقية الكثيرة بين العمل » لأنها « تردنا إلى عالم الوهم ولو أنها استلقت فيه » (الأسلوب القرب إلى التعبير عما تنصه الكلمات » (ص ٢٢٥) في حين نجد أن أبطال قصصه « علاء الدين » مازمون « فتعكس أزمته على رؤيتهم الداخلية وخارجية على السواء . هذه الرؤية تتدرج بدورها ما بين ذكرياتهم يركزون عليها انتباههم ، والأشياء المحيطة بهم حروف العطف واسماء الوصل عند سردها (ص ٢٥٦) أي أنهم يقومون « بكسر مطالب السرد » على حد تعبير ليحيى حتى . ويلج هذا المعنى عليه منتقلا من النقد إلى القص ، ففي قصة « الزحام » ليوسف الشاروني نرى فتحي عبد الرسول الكمساري والشاعر والمعاشق والمجنون يؤلف أغنية عن الزحمة . . أغنية عاقلة جدا ، لا يصدق طبيبه أنه مؤلفها ، ونحن إذا نقلنا هنا نقل الكلمات للمقابلة اللغوية وليس لمعناها الفلسفي الواضح الذي يطول الحديث عنه عندما نضعه في مكانه من القصة :

في الزحمة تتلاصق الأجساد ، تتلاصق الكلمات .

يختلج العطف ، تختفي حروف العطف يتلاشى الوصل ، تتلاشى أسماء الوصل

الراحة هم ثقيل ، أحمله فوق قلبي ، فوق

ظهوري ، يضغط على لحمي ، يتسلل الى نخاع عظامي داخل لحمي .

ولعل أطرف أدوات السكاكيب النقدية عدم الاعتراف بالسهر أو الخطأ الطبقي . فإذا كان وليام أميسون يعني على دأري شكسبير إرجاع الكلمات الشكسبيرية الغريبة إلى تحريفات الطبيعة ولأنهم بذلك يحلون كثرة المعنى عنده والغموض فيه إلى معنى واحد بسيط ويتضائل بذلك شكسبير . فاننا نرى كاتبنا ينجح نفس المنهج عند دراسته لكتاب « قصة نفس » . فأبطله الثلاثة ليسوا سوى جوانب مختلفة لشخص واحد هو الدكتور زكي نجيب محمود نفسه صاحب هذه السيرة الذاتية . ونحن « نكتشف أكثر من قلته » ولا أقول خطأ - فيما يتعلق باعتبار تلك الشخصيات - من ذلك أن المؤلف ذكر في موضع أن الأحاد في الخمسين من عمره ، بينما ذكر في أكثر من موضع أنه في الخامسة والأربعين وأن الراوي في الخمسين ، بل حدد الفارق بينهما بخمسين سنوات . وليست لهذه الفلته إلا دلالة واحدة هي أن الأحاد والراوي شخصية واحدة فرق المؤلف بينهما ولحا - فيما لحا - إلى الفارق العسر ، وإن فات ذلك مرة تكشف من حقيقة التفرقة بينهما » (ص ٤٩) . ويأتي اسم الدكتور مصطفى مختار أحد الشخصيات الثلاث خطأ في صفحة ٢٢٩ بأهم مصطفى عبد الباري ، ولا يترك الكاتب هذه الفرصة دون تعليق فيقول : « ولم استطع أن أجد تعليلاً لتلك الفلته لأخر كلام منطوق على شكل حوار يقع في الماضي أو في صورة تذكر لهذا الحوار » (ص ١٦٦) . ويعثر الكاتب في « الحى اللاتنى » على طلائع الأسلوب الفنى لثلاثية سهيل ادريس « الخندق العميق » الحى اللاتنى ، أصابعنا التي تحترق « باعتبارها أول أجرائها كتابة . وأهم خصائص هذا الأسلوب أنه يترجم بين العمل الروائي والسيرة الذاتية . وإن كانت الشخصية الرئيسية تنقل بين أكثر من ضمير ، فالدلالة الفنية هنا للانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير القائب هو الترجيح بين محاولة كتابة سيرة ذاتية ومحاولة كتابة عمل روائي . (ص ١٩٥)

وفي نهاية المطاف .. لا نقفل ولوع الكاتب بتلخيص العمل الفنى . فرغم الحملة الكبرى التى قادها النقاد على التلخيص .. ورغم صبر كثير من هواته له ، كما حدث ليحيى حلى الذى أعلن هجره عام ١٩٥٥ : « اتنى لا أحب هذا التلخيص .. لكل تلخيص تشويه » . فاننا نجد يوسف انشاروني يحتفى به إيماء احتفاء ، ولا تحسب أنه سيتحل عنه بسهولة ، لأنه لصيق بوهبة النص عنده ، ولأن هذه الهبة - من

زاوية أخرى - ما زال لها الغلبة فى نفسه ، على عكس ما حدث ليحيى حلى الذى مارس النقد مستمداً على العرض فى أحيان كثيرة منذ عام ١٩٢٧ ، ثم نراه يسأل نفسه عام ١٩٥٥ : « كن يكتب التلخيص ؟ » فتأتى الإجابة فى غير صالحه . ميهجره .. كن يكتب .. لمن قرا القصة ؟ .. فلماذا تقدمه له .. لمن لم يقرأها .. . فيجمل بنا أن نفسد عليه متعة التتبع والمفاجأة ؟ قد يقال أنه يعين على ترويح الكتاب .. . إذ يجذب اليه من لا يحب من القصص الأنوعا مميّنا .. فيبده هذا التلخيص عليه .. وأيا كان مبلغ الصديق فى هذه الحجة ، فأنى لا أحب أن اشتغل دلالاً لهذا الصنف المترتب من القراء ؟ . اتنى سأهرب ما أمكن من التلخيص فى مقالتي القادمة ، وسأستمر على ذكر وقع القصة فى نفسى ومقدار معزتها عندي » .

وتدلنا دراسة كتاب « دراسات فى الحب » على أن التلخيص كان « البذرة الأولى لاهتمام يوسف انشاروني بالتجميع قيصاً بعد » . وفي « لغة الحوار » اكتملت صورة المجمع التجميعى عنده حين قام بعرض المشكلة .. دون تدخل منه برأيه . وقد كنا نظن أن الذى ألجأ إلى هذا المنهج هو طبيعة المشكلة التى تتأني على الحل الحاسم . فمن الخير عرضها دون تدخل الباحث ليستخلص كل طرفته ويشتق طريقه . لكن يبدو « دراسات فى الحب » .. أبس طناً آخر مسوح اليقين . وهو أن مرآته فى عالم القصة جيب اليه الحيلة وعدم الزج بشخصه فى العمل . « وبالطبعة نرتفع بالنقد إلى مستوى الأثر الفنى .. فالتنقد فن .. أو يجب أن يكون فناً كما هو علم . والشارونى بعيدته يعطل الحكم ، ويترك للشارى وحده حقبة النطق به ، كما هو الشأن مع الفن تماماً » .

ولهذا السبب .. لمحاولة عدم الزج بشخصه فى العمل ، نرجع اهتمامه « بالنصوص » فى جميع دراساته .. لا فى دراساته التجميعية وحدها . فهو لا يورد هذه النصوص لشرحها ، كما هو الحال مع « مدرسة الشرح على القتون » ، وإنما يوردها للاستشهاد بها . والنصوص هنا شواهد لا شهود ، فهو لا يأتي بشهود من خارج العمل وإنما بشواهد من داخله .

نحن إذن .. قد استخرجنا من حبه لفن القصة عشقه للتلخيص ، ومن عشقه للتلخيص عنايته بالتجميع . ونستطيع الآن أن نخرج من عنايته بالتجميع والتلخيص اهتمامه باستحضار « الشواهد » من « النصوص » دون أن ينطق بكلمة واحدة .

بالغة فيحل مشكلات كل طريقة ويسوى بينه وبين نتائجها . وبهذا .. يؤدي في الأمر الأدبي كل ما يمكن تأديته ، فإذا ما تحدث عن قصيدة غنائية قصيرة كتب عدة مجلدات ، وإذا ما تناول أثر طويلا كالقصيدة الطويلة أو المسرحية أو القصص انفق في ذلك عمرا .

غير أن صورة ناقدنا المثالي هذه ليست سوء شفقة لسانية - كما يقول ستانلي هايمن نفسه - لكنها شفقة مفيدة فيها سمو المثل الألائطويين واستحالتها مما .

فإذا ما عدنا إلى العالم الواقعي ، فسنجد أن يمكنه الناقد استعمال عدد من المناهج والطرق بقدر ما تسمح به طاقته ، فإذا ما استقصى علينا - بحكم الطبيعة الإنسانية - إقامة «مجمع نقلي» أو «ناطقة» سحب ، فإننا لم نجرم من إمكانية إقامة «فيلاد» صغيرة أنيقة . وقد أقام بعض النقاد كثيرا من الفيلات الخاصة ، وانتقلوا من واحدة إلى أخرى عند الاقتضاء . بل ربما استعملوا بعض مواد الفيلا الأولى في إقامة الثانية ، وبعض مواد الثانية أو الأولى والثانية في إقامة الثالثة ، وهكذا .. وارضى البعض الآخر من نقاد هذا المذهب بما يشاء العمل في حجرة واحدة ينتقلون منها إلى غيرها وفق مقتضيات الفصل التالي .

وستطرح أن نضع يوسف الشاروني مع هؤلاء المهاجرين رواد الفئات ، الباحثين عن الحجرات الملائمة لأداء شئ واحد في وقت واحد حسبما يتطلب الأمر الفني الذي يتعرضون له ، على أن يضع في اعتبارنا أن رواد الفئات هؤلاء كهواة الفيلات تماما ، فهم ان اشتركوا في عدم الاستقرار في مكان واحد - حتى أن بعضهم ككثي يبرك أدى بين الحين والحين كل «الأدوار» التي يشملها النقد الحديث كما أدى إلى جانبها عددا من الأشياء الأخرى المتصلة بها - فإن بين مناهجهم اختلافات عدة ، تتعدد مع طبيعة كل شخص وثقافته .

وقد بدأ يوسف الشاروني بالمنهج النفسي ، ثم انتقل إلى مذاهب وطرق أوسع منها ، لكنه مع هذه المذاهب والطرق لا ينسى علم النفس في كثير من الأحيان حتى أصبح المنهج النفسي هو البنية الأولى في صرح منهجه الخاص . وعلى أية حال .. فإن أصحاب المنهج التكامل - حتى في صورته الأخيرة - نادرا ما يرضون بمنهج أو طريقة واحدة مع العمل الواحد ، فهم يطلون كثيرا من الشرفات على الحجرات الأخرى .. ولو للحظة . فإذا لم نجد يوسف الشاروني مرة في حجرة المنهج النفسي ، فكثيرا ما نجد له طلة عليها من شرفة الحجرة التي دخلها .

وإذا كانت مجموعات أربع من المقالات والدراسات تزيد من حيوية الحاسة الناقدة ، فإننا ننبه هواة البحث عن أدوات الكاتب النقدية إلى الحذر من مقدمات المؤلف لهذه المجموعات ، فإنها رغم أهميتها تطمس الرؤيا في أحيان كثيرة . فإنه لم تكن أمام الكاتب حين كتابتها .. وعلى مائدة واحدة أربع مجموعات ، بل مجموعة واحدة من مقالات متجانسة يريد أن يضمها بين دفتي كتاب ، ناظرا إلى الأثر الذي تحدثه في نفسه ، كاتبها مقدمته عن هذا الأثر .. أثرها وحده .

ولهذا السبب ترجع تراجماته في مقدمات تالية، وتوضيحه لهذا التراجع بأسباب مقبولة وأخرى تقبل الجدل ، ومن أمثلة ذلك أصراره على أداة معينة التقطها من مجموعة ، وخلو مجموعة تالية منها ، وتبريره لهذا الخلو تبريرات تحتل الجدل الكثير ، كما حدث بالنسبة لأداة المقارنة مثلا . وإذا كان الأمر .. فإننا نضع يوسف الشاروني داخل إطار المذهب التكامل ، رغم قوله في مقدمة كتابه الرابع أنه لم يطبقه وإن كان يؤمن به ، على أن نفرق بين طائفتين من النقاد المنضوين تحت هذا اللواء .

إن تحقيق التكامل الأمثل دوله عمر الإنسان القصير ، وقدرته المحدودة - وقد بدأ الناقد إلى تحقيق قدر من التكامل بقدر ما يسمح به عالمه الواقعي . بطريقة الناقد للشئ طويلا الممر ذي القدرة غير المحدودة - الذي تخيله ستانلي هايمن - هي تركيب لمخلوق سوى لا تشويه فيه ، من كل الطرق والأساليب العملية التي استغلها رفاقه . وليس معنى ذلك أن نضع كل العناصر الجيدة - بعد تشذيبها وتخليصها من الشوائب - في قدر واحدة ، ونخلطها كيفما اتفق ، ولكن معناه أن نقوم بتشبيد بنسأه سامق وفق خطة منظمة ، ذات أساس أو هيكل مرسوم . ولا يعتمد هذا البناء على الطرق المترة في النقد الحديث فقط ، ولكنه يستطب كل القسوة ، وكل ضروب الكفاءة الكامنة وراء تلك الطرق - فيجب أن يكون لدى ناقدنا المثالي كفاءة ذاتية فنة ، وعلم واسع في كافة الميادين ، وقدرة على انتحال الوضع الملائم كلما تغير الموقف ، مع ملاحظة أن كل الطرق التي طورها نقادنا المحدتون لا تزال في مرحلة أولية من الكشف ، ولا بد لمششى هذه الطرق أن يتبينوا يوما أنهم لم يفعلوا شيئا أكثر من خدش السطح الخارجي وأن كل طريقة يمكن امتدادها إلى مالا نهاية .

وليس على ناقدنا المثالي أن يستعمل كل الطرق بحسب ، بل عليه أن يمس كل واحدة منها تنمية

المقومات الأساسية للأدب للأطفال

بقلم د. د. على المحيدى

ما يسكنهم في المستقبل من أن يتصدوا لأطباع الاستعمار وأن يقوموا بعمل عظيم لأوطانهم عن عقيدة وإيمان . وهنا يأتي دور أدب الأطفال بقصصه ذات المغزى الروحي لتبث الإيمان في القلوب الفضة الرقيقة ، تلك التي أزعجها الحوف في عصر يستغل فيه الإنسان كل طاقاته ومواجهه في خلق أدوات الذمار ، ولتؤكد لهم أن الحياة مستتيرة ، وسيعيش الأطفال ويجددون الحياة ، ولتدفعهم هذه القصص إلى خدمة الآخرين ، وتنسى فيهم الوعي الجماعي وروح التعاون . وبذلك ينمو الطفل من حالة التمرکز حول ذاته إلى كائن اجتماعي يهتم بحول الآخرين ، ويتحول من المتعة إلى الاهتمام بومن الاحتمال إلى المشاركة الوجدانية ، ومن المشاركة الوجدانية إلى احساس العقل فعلا بشعور الآخرين . وهنا يسهم هذا النوع من أدب الأطفال في خلق طفل متابع مخلص يقف أمام المخاوف والقلق .

وأدب الأطفال كالفيتامينات الفكرية ، يحتاج عقل الطفل وخياله منها إلى أنواع مختلفة ، كل يفدى جانباً من تفكيره ويقوى جوانب الخيال فيه ، فلا يقتصر الكتاب على مجال واحد منه ، ولا على أدب أمة واحدة . فالكلمة المنطوقة التي تسمعها الأطفال وتسليهم وتطور وعيهم وطريقة فهمهم للحياة ، وتنسى ادراكهم الروحي ومحببتهم للجمال ولروح المرح ، وتوسع أفق قراءاتهم وابعاد استمتاعهم ، قد تكون هذه الكلمة في صيغة خرافة أو إسطورة أو قصة واقعية أو تعليمية ، وقد تكون فنا شعبيا أصيلا ، أو حكاية من حكايات الجن والأشباح ، أو قصة شجرية غنائية ، وقد تكون قصة مغامرات أو بطولات أو تكون حكمة أو مثلا أو لقرا . وقد تجري على لسان الإنسان أو الحيوان أو الجماد نابعة من بلد الطفل ولقته ، أو آتية اليه مترجمة من لغة أخرى .

الطفولة في العالم المتحضر تعد اليوم مرحلة وجود مهمة في ذاتها ولذاتها ، فالطفل ليس مجرد مرآق صغير . وليس مجرد كائن في طريقه إلى المراهقة ، وإنما كل خبرة في الحياة لها به اتصال وثيق ، وعلاقة متينة . وتطلع اليوم عنده قبول ذاتي لكثير من الخبرات ، وعنده استجابة ذاتية للاستمتاع بكل خطوة في طريق الحياة التي لم تتضح له رحلتها النهائية بعد . وأطفالنا ، نموه العقلي يبدأ في التعرف على هذه الحياة على أساس أن الأشياء الماضية سبيل إلى بهم أعنى للحاضر ، ويبدأ في إدراك أن عليه أن يرحل من دائرة حياته المؤقتة الداتية واليومية ويتجاوزها ، ليكون في أمان فيها ، وهنا يسمي بالجارح لتأمين الداخل . وهو يبدأ كذلك في عتبة معلم واسعة المدى يذهب فيها الخيال إلى أعماق الماضي السحيق ، ويخلق عالما في أجواز الفضاء وخارج هذا العالم ، ويتعرف على مشكلات الحياة . والحياة ليست مشكلة اللحظة ولا بنت الساعة . ومن هنا ، قد يكون أدب الأطفال أقوى سبيل يعرف به الصغار الحياة بأبعادها الماضية والحاضرة وحتى المستقبلية .

والفهم العميق لهذا الإدراك الجديد ، المختلف والمتغير ، للطفولة ولأدب الأطفال ، ينبغي في داخل كاتب القصة ذاته معرفة واعية بنوع القصة التي تصل الطفل والحياة بسبب قوى ، والتي تقدم للطفل فرصة تادرة واضحة المعالم للتعرف الذاتي . فمثلا أطفال اليوم الذين يعيشون في عصر تهدده الحرب الذرية والأطماع الاستعمارية ، تنعكس عليهم المخاوف والرعب وعدم الاستقرار وعدم الأمن التي يعيش فيها الكبار ، فإذا كان لهذه الحضارة أن تدوم ، فإن الأطفال يحتاجون إلى أسباب مقنعة ومعقولة ، بأن الحياة ليست في طريق الزوال ، وبأن في طاقاتهم وقسمدراتهم

يشرح الانسان نفسه لنفسه ، ولكنها تمكنه أيضا من أن يقبل الحياة كما هي ، وأن يعيشها الى أمد أعماقها . ولا يجب إذن أن يتوق الأطفال إلى سماع القصص وقراءتها بل ما أشد حاجتهم إليها .

وقد قال الناقد الادبي « بورتر آدمز » : ان غلاف الكتاب باب يدخل من خلاله القارئ حين يريد ليتعرف ما يحويه الكتاب ، وكل غلاف لكتاب يفتح على نوع من التجارب والمعرفة . ومن خلال هذه الابواب يمكن للطفل أن يجد الثقافة والفهم والاجابة على ما في نفسه من تساؤلات ، ويجد فيها مزيدا من الحث والدفع لحب الاستطلاع ليكون أسئلة أخرى . ووراء هذه الابواب يجد الضحك والدع والجمال والمغامرة والطبوح والتلف والنماء ، كما يجد أيضا وراها التحيز والقيح والظلم والاستغلال والخوف والصنف والمار والمواقف الساخرة ، لأن الصفحة المطبوعة تعرض أحسن ما في الحياة وأجمل ما فيها . وخلال القراءة يتصل الطفل بالنبلاء والأمراء والفصله أو باحط طبقات البشرية في السلوك الانساني .

والاطفال سيمرو القارئ بما يحيط بهم من مؤثرات مختلفة ، وتكون في مرحلة طموحتهم اتجاهاتهم ومثلهم الطيبا وأهدافهم في الحياة ، ومن ثم تتجاربهم الذاتية والقرائية لها أهمية خطيرة في مستقبل حياتهم . . . وغير أنواع الادب للأطفال ما يقدم لهم الاخلاقيات والتوجيه الثقافي ، وما يرضي تجاربهم العاطفية ، وما يقدم لهم الغذاء الروحي في سلوك الشخصيات وفي الأحداث بغير الطريق المباشر . ومن غير المحتل أن يكون الصغير وهو مستغرق في قراءة القصة أو سماع الحكاية مدركا لقوة التأثيرات التي يستجيب لها ، بيد أنه يتأثر بذلك دون شعور منه ، أي بواسطة عقله الباطن الذي يسمي السلوك والتجربة .

وقليل من الأطفال في سنواتهم الأولى هم الذين يدركون قوة الكلمات وسحر اللغة ، تلك التي تحلهم بسهولة ويسر إلى مناطق جديدة من التفكير ومن التجارب . ومع ذلك فاستعمال اللغة المناسبة المشرقة من أهم العناصر المميزة لأدب الأطفال الجيد . والأدب يمت في الصغار ألوانا غنية من السعادة الغامرة ، ومن ثم لا يمكن التقليل من أهمية أدب الأطفال في اغراء الطفل بمواصلة القراءة ، فتتكون عاطفته نحوها وتصبح عادة عنده .

وحين نستعرض المادة الادبية التي تحكي أو تكتب لتجذب الأطفال إليها ، فمن الخطأ أوتخيل أحد ، أن مادة أدب الأطفال هذه ، منفصلة عن

هذه كلها في يديه مضائج لفهم الجنس البشري ، ولنمو الانسان خلال التاريخ الطويل ، تطعيم فرصة التعرف على نفسه بنفسه الى حد يمكنه من أن يهجم على مخاوفه فيقتلها من جنودها ، ويطلق العنان لأحلامه وطاقتاته الابداعية ، فيقدم هو وجيله للانسانية جهودا لا يقدر عليها غيرهم ، مساهمة فيها طابعهم وخصائصهم الفردية ، يقدمون ذلك الى تيار الحياة الدافق المتواصل في سبيل تحقيق الغاية الكبرى التي تجمع البشر مع البشر ، تجمع المصباح والضوء ، والبذرة والأزراع .

ومن ثم ، لا تكون غاية أدب الأطفال هي اذكاء الخيال عند الطفل فقط ، بل تزويد الصغار بالمعلومات العلمية ، والنظم السياسية ، والتقاليد الاجتماعية ، والمواظب الدينية والوطنية ، ونوسيح قاموس اللغة عندهم ، ومدهم بعادة التفكير المنظم ، ووصلهم بركب الثقافة والحضارة من حولهم ، في إطار مشوق ممتع ، وأسلوب سهل جميل . فأدب الأطفال السليم ، وسيلة من وسائل التعليم والمشاركة وانتسالية ، وسبيل الى التعاضد الانساني ، وطريق لمعرفة السلوك المحبود ، وأداة لتكوين المواظب السليمة للأطفال ، وأسلوب يكتشف به الطفل مواطن الصواب والخطأ في المجتمع ، ليقلقه على حقيقة الحياة وما فيها من خير وشر . وليست مهمة الكاتب للأطفال هي الغرض والكشف فقط ، بل مهمته نسوق ذلك تقوية إيمان الطفل بالخير والعدالة والانسانية . وحتى لا يخدع الطفل حين يواجه الحياة ، يجب على الكاتب أن يصور الشر والظلم والاستغلال بصورها البشعة الطبيعية في المجتمع ، تسير جنباً الى جنب مع الحق والخير والعدالة ، لأنها في الحياة كذلك . والشر ان تغلب مرة فإلى أمد ولكن الحق له النصر في النهاية ، وهو خير وأبقى .

ومن هنا يمكن أن نقول : ان قصص الأطفال ليست مجرد عرض الاختيار ، ولكنها غالبا ماتنقل إليهم المعرفة . وقصص الأطفال ليست مجرد السسر ، ولكنها أيضا تقدم المنفعة والسرور . وقصص الأطفال . . ليست مجرد زيادة الثروة اللغوية ، ولسكنها تطعيم الوعي بقوة الكلمة المنظمة والمكتوبة . وقصص الأطفال ليست مجرد تقديم أشكال أدبية يعبر بها الانسان عن نفسه ، ولكنها نسوق ذلك تمكن المرء من فهم التطور البشري بطريقة افضل من خلال تلك الاشكال . وقصص الأطفال ليست مجرد التوضيح والاستنارة ، ولكنها قد تكشف سر الجمال والحقيقة . وقصص الأطفال ليست مجرد أن

به ، ويعبر فيه عن هذا الصديق بلغة مناسبة سليمة مشرقة تؤثر في نفوس الأطفال . حيثئذ ينجم الأدب ويكتب له الخلود .

عناصر القصة الجيدة والممتازة للأطفال

يقول الكاتب الكبير ، يعقوب بيركهاردت Jacob Burckhardt : كل إنسان فنان من نوع خاص ، وهو في نشاطه الإبداعي ، جادا كان أو هائلا ، إنما يفعل أكثر من التعبير عن نفسه . أنه يكشف حقيقة الشكل الذي ينبغي أن تأخذه حياتنا حينما تأخذ الحياة أبعادها الحقيقية ، وما أيدع أن يعيش الطفل في قصة أو أحداث أو حكاية ، يعيش أحداثها مع العظماء أو مع الفقراء ، أو يعيشها في حلقة من حلقات الأساطير .

وتعليقا على ذلك يمكن أن يقال : أن ما هو أيدع من ذلك كله الخالق الذي يصنع الأحداث يفكره ويصورها بقلبه ويعبئها ماثلة أمام الطفل فيعيشها ويستمتع بها . ومن المسلم به أن الكاتب الخلاق لا يستطيع أن يدخل عالم الطفولة الساحر من خلال العقل وحده ، وإنما الطريق الذي يقود إلى هذا العالم — إلى جانب العقل — هو الذكريات والخيال ، والنصب والدهم والعاطفة ، وقدر كبريت من التخييل والوجداني . ولأن الكتاب والتقصص المرمي في جميع أنحاء العالم يدركون هذه الحقيقة ، ويعرفون الطريق إليها ، فقد أثرت حياة الأطفال عبر التاريخ بالكثير الأدبية الخالدة ، واغتنت بالتقصص والأغاني التي أسهم في خلقها كل جيل بدوره .

ولكن ، ما هي العناصر التي تجعل القصة شيئا يجب أن يعيشه الأطفال ، ويودون أن يستمتعوا به ؟ وكيف يعرف الكاتب اللبيب من القشور في عالم قصص الأطفال ؟ وكيف يجعل من قصته قطعة من الماس وليست مجرد قطعة من الزجاج الأبيض لها أخلاص وزوايا تقلد الماس ؟

هناك بعض المقاييس المقبولة التي أسفرت عنها دراسات الباحثين في أدب الأطفال وافقروا عليها ، وتتلخص فيما يلي :-

أولا : أن تتضمن القصة تخطيطا للأحداث ينتهي إلى قمة الحسنة الدرامي أو ما يسمى بالعقدة ، يلد للإنسان أن يعيش حلها ويصل إلى نهايتها .

ثانيا : أن تكون الأحداث التي تحصل العقدة أو تنزل بقمة الحدث الدرامي إلى نهايته منتخبة بدقة تامة ، وأن تكون جميعها مناسبة للحدث .

أدب الكبار ، أو أنها نضات منزلة عن التيار الأدبي العام ، أو أنها تقوم بمقاييس تختلف عن مقاييس أدب الكبار . وسواء كان القارئ متعبا بالمشكلات الاجتماعية أو النفسية أو المفاخرات أو العواطف أو غيرها من صيغ أدب الأطفال ، فمن الممكن أن تطبق نفس الأسس والمقاييس العامة للحكم على مادة النتائج . ذلك أن أدب الأطفال حكاية أو أغنية ، شعبية أو مؤلفة ، تميرت أدبية خالصة ، وتحتاج للدوافع التي تزج بالذهن الخلاق عند الأديب والفنان ، أو تصور العبقرية الشعبية التي تعمل في الأخرى بوازع من تلك الدوافع ذاتها . وقد يختلف أدب الكبار عن أدب الصغار في تلك الأمور التي لا مفر من أن تختلف فيها العقلية والادراك ، وتلك هي قضايا الذوق وطرائق التفكير . ومن ثم ، فنتائج الذهن من أدب الأطفال تستحق وتنبغي نفس المستويات من النقد . وينبغي ألا نجعل من تسمية التفاهات منها القبح ما تستحقه من أسماء ، ولا نتهاون في وصفها بما ينبغي لها من صفات لو أنها كانت نتاجا أدبيا عاما ، وقبست بمعايير مصطلح الأدب بعامة . ويجب ألا يدخلنا لحرف من أن أدب الأطفال سيخصر كثيرا من ماذقه من جراء ذلك ، لأن مقاييس النقد القديمة أصبحت لحسن الحظ في ذمة التاريخ . فمثل أشياء أخرى عديدة غير أدب الأطفال ، لم تكن لتعطي رضاء نقاد هذه القديس قديم أصبحت تعتبر من أدبي أنواع التعبير عن العواطف والأخيلة المية . ولم تعد الكتابة للأطفال عملا يشغل الكتاب منه أو ينتقص من قدره فيحجم عنه ، أو يتواري تحت اسم مستعار إذا كتب للصغار كما فعل الشاعر الكبير ، تشارلز بيرز ، عضو الأكاديمية الفرنسية حين كتب أول مجموعة قصص للأطفال في أوروبا تحت عنوان دامي الأوزة عام ١٦٦٧

وأيما ما كانت هذه المقاييس ، فإن هناك من المؤثرات ما يتدخل في تقييم نقاد أدب الأطفال . ومن ذلك : أولا : الزواج الشخصي ، والذوق الفردي الخاص يدخل في كل تقييم . ثانيا : المصيد الثقافي ، والخلقية الثقافية تؤثر في كل ناقد . ثالثا : تجارب الطفولة . فهي تكون آراء الكبار وتكيف استجاباتهم وتحدد ميولهم . ومع الاعتراف بالمدى الواسع لتدخل الرأي الشخصي فمن الممكن تحديد المقاييس الأساسية للمختبرات الجيدة من أدب الصغار ، وعلى ضوءها يمكن معرفة النافع منه وما لا قيمة له ، وذلك إذا نظرنا إلى المنصرين الرئيسيين وهما المضمون والأسلوب . فأدب الأطفال الجيد ، هو ما يحتوي مضونه على صديق واضح مسلم

الأساسي ، الذي يقوم عليه مشروع القصة ، وأن تكون متصلة به ..

ثالثا : قصة الطفل الصغير قد تكون قصة استطرادية ذات أحداث متعددة ، فيها بعض العناصر القليلة على السبب والأغنية ، أو العلة والمعلول ، ومع ذلك فالأحداث المختارة يجب أن تكون متصلة ومناسبة للمركز الرئيسي وللشخصية الرئيسية في القصة ، لأنها قد تكون ذات دلالة خاصة بالنسبة للعقل ما ، وقد تكون أسطورية ذات أثر عليه .

رابعا : العقدة قد تتطور فتصل الى قيمتها في قصة ما ، بالصراع أو بالتناقض أو بالمقابلة أو بالتكرار أو بالتضاد ، ولكن يجب في كل ذلك ألا يغطي شيء على الحدث الأساسي الذي يجب أن يسير فيها دون انقطاع أو توقف . وأن يكون خط العقدة من الموضوع الكامل بحيث لو أراد إنسان أن يحكي القصة لسهل عليه أن يتعرف على العقدة وأن يتتبعها في السرد .

خامسا : أن أي قصة لها قيمتها ، ينبغي أن تستعمل أولا وقبل كل شيء على صدق واضح مسلم به . وتعني بالصدق هنا ، ما يعطي البصرة والادراك لمظهر الإنسان وروحته . ويدخل فيه العرض الصادق لمشرفة البهريرية فالأعداد المتزايدة من كتب الأطفال في العالم قادت كل جيل من هؤلاء الأطفال حين كبروا الى كشف الحقائق العلمية والتاريخية والاجتماعية ، سواء كانت مادة موضوعاتها قديمة قدم أول عمل قام به الإنسان ، أو حديثة حداثة التجربة الأخيرة في الكيمياء أو في الصعود الى القمر . ولهم أن تكون هذه المادة جديدة ومثيرة لكل فرد يكتشفها في الكتاب لأول مرة .

والصدق موجود في عالم الوهم والخيال ، وفي عالم الفكاهة ، وفي الحكاية الخرافية ، وفي الحكايات الجان ، وفي الحكايات الخلقية والتعليمية ، وفي القصص الأدبية الخيالية منها والواقعية ، كما هو موجود في قصص الموان ، ومغامرات الأبطال ، وأهزايج الصغار وأغانهم ، وموجود أيضا في الشعر ، وفي الأساطير القديمة ، وفي الحكايات الشعبية ، وكما يوجد الصدق في قلب الإنسان وروحه ، يوجد كذلك في الممثل وفي المحول والفنان . فالشخصيات يجب أن تكون صادقة وواقعية مع الدور الذي تقوم به . في القصة ، فتجذب الاهتمام لما يحدث لها ، لأن الشخصية التي تعيش في أعماق النفس طويلا تعيش في القصة . وقد يكون بطل القصة شخصا من الماضي الصحيح ، أو شخصا من بلد تاه بعيد ،

أو شخصا يمكن التعرف عليه في المجتمع الذي نعيش فيه ، قد تكون الشخصية واحدا من كل هؤلاء أو من غيرهم لكن المهم أن تكون واقعية ومقبولة ومتعلقة مع ما تقوم به ، بحيث تجعل المرء يريد أن يحييها ويعيش معها .

سادسا : ما يحدث للشخصيات في القصة ، سواء كانت شخصيات حقيقية أو خيالية ، يجب أن يكون ممكنا ومحتملا في حدود الموقف الذي وضعتم فيه القصة ، والخطر من أن يكونوا مع ما يحدث لهم غير منطقيين أو غير مناسبين ، والا فسوف يرفضهم الطفل ويلقي بالقصة جانبا .

سابعا : القصة الجيدة يجب أن تكون بحيث لا يكتفى القارئ أو السامع فيها مجرد التعرف على الشخصية الأساسية ذات الدور الرئيسي فيها ، بل ينبغي أن تبيت في نفسه الرغبة في أن يشارك البطل قصته ، وأن يفصل ذلك في سهولة ، وبطريقة طبيعية ومباشرة .

ثامنا : قد تكون الشخصية خيالية من إبداع الوهم ، ولكن لكي يستمتع بها الأطفال في أجيال مختلفة ومن بلاد متعددة ، ينبغي أن تكون مصغرة من خيال له صفة العمومية ، وله جاذبيته العالمية .

ناصعا : يجب أن تكون خلفية القصة وجوها العام سليا وصحيحا زمانا ومكانا ، سواء كان في عالمنا أو في عالم آخر ، بحيث يضيف إليها صدق وحيث فيها الحياة ، فكل قصة تحدث في بيئة معينة يجب أن تعطي جو هذه البيئة والإحساس بها ، وتوحي بالشعور الذي يوحى به المكان في واقعه . فالقصة التي تدور أحداثها في الصحراء مثلا ، يجب أن تعطي الشعور بالوحدة والسكون ، والتهية ، واللاهائية والقسوة وشظف العيش . وكذلك القصة التي تدور أحداثها في القرية ، يجب أن تعطي الشعور بالطمأنينة والحياة الساذجة العظيمة ، وما في القرية من تعاون وتعارف ورتابة تجعلها تسير بالأحداث في ببطء . وإذا جرت أحداث القصة في البحر ، يجب أن تعطي الشعور بأماوجه وتوحي بجبروته وعسمة الطمأنينة إليه ، وبالحنين الى الأرض مستقر الإنسان . وإذا جرت أحداث القصة في الليل المظلم ، يجب أن تحمل الشعور بالتوحيش والترقب والخيالات التي يتصورها الإنسان فيها وراء الظلمة لعوالم أخرى تسكنها وتعيش فيها .

عاشرا : أن يعبر الكاتب عن ذلك كله بأسلوب سليم مشرق . وأسلوب الكتابة للأطفال ، سواء

يتوقع أكثر الأطفال أن تكون السملحفاة بطيفة ولكن في ثقة وإيمان . وفي قصة «الأميرة والاعزام السبعة» ، يتوقع الأطفال أن تنجو الأميرة من كل خطر ، لأنها خيرة ولم تفعل ذنباً ، بل كانت يتيممة مظلومة .

ثانياً : والقصة المتأخرة لا تكتفى بأن تلتقى مع الطفل في نقطة من خبرته ولكنها أيضاً تيمت في نفسه الرغبة في بدء رحلة من هناك ، من حيث التقت خبرته بنقطة من أحداث القصة ، وتسلمه إلى جولة معها ، فتوسع من آفاقه ، أو تثرى وجهة نظره ، أو تعمق فهمه ، أو ترتفع بروحه المعنوية . ومن القصص التي توسع دائرة الأفق إلى أطراف الصين أو أيبان أو روسيا أو الهند أو إنجلترا مثلاً تلك القصص التي تتحدث عن هذه البلاد . مثل هذه القصص تعمق الفهم وتزيد الطاقة ، وتوسع الأفق . والمعلومات التي تحتويها هذه القصص عن بلادها وشعوبها ، ضئيل إلى فهم القارئ وتزيد من قدرته ، ليسير مع حبرات القصص ، ثم يسير بنفسه مع هذه الحبرات ، إلى ما وراء النقطة التي تقف عندها أحداث القصة ، حيث يكون البحث والمعرفة .

ثالثاً : والقصة المتأخرة هي التي تعطي الطفل من خلال تعاقب على أشخاصها وإحداثها جيداً شعوراً بالعلاقة والصلة بين هذه الخبرة الجزئية وبين الخبرة بأكملها الأوسع ، أي بين هذا الجزء من الكون وبين الكون كله . وعندما يشعر الطفل يمثل هذه الصلة تمتد القصة داخل كيانه وتمر خلال نفسه .

وبعد . . . فالقصة التي تستحق الخلود ، وتجذب الطفل ليعيش أحداثها قد تكون قصة واقعية أو حكاية خيالية ، وقد تكون قصة جادة أو مرحة ، طويلة أو قصيرة ، ولكنها قصة عامة من حيث الاستجابة لها من الأطفال . وذلك لأنها تقابل كثيراً منهم عند نقطة معينة من خبراتهم ، ثم تأخذهم من هذه النقطة وتطعيمهم شعوراً واضحاً من الصلة بين هذه الخبرة وخبرات الإنسانية كلها . ومثل هذه القصة يعيش فيها القارئ ، أو السامع ويعيش أحداثها حقيقة حتى تصبح جزءاً منه ويصبح جزءاً منها . إنها تأتي إليه من مجرى الحياة ، ومن خلاله تعود إلى تيار الحياة من جديد .

وهذه العمومية وذلك التأثير الدرامي حقيقة في كل نتاج أدبي عظيم . ومن الطبيعي إذن . أن يكون حقيقة في القصة التي تكتب أو تخرد للأطفال . . . للكبارة على السواء .

في اختيار الكلمات أو في طريقة تركيبها في جمل وعرات ، يجب أن يناسب طبيعة القصة . فاجل القصيدة التي تملن عن مملها ، هي خير جمل لتصير عن الحدث المبشأر . والجل الطويل الشاملة تناسب الحدث الأكثر تعقيداً ، وبالتالي تناسب الأطفال الأكبر سناً . والإلحاط المستعمل في القصة يجب أن تناسب بناء القصة ، وتناسب جمهور الأطفال الذين تكتب لهم هذه القصة ، بحيث لا تتعدى حصيلتهم من العاموس اللغوي . أما موسيقى الأسلوب وتماق نظم الجمل ، فيجب أن تحمل هاري انصة أو سامها بطريفة طبيعية إلى السير مع خطوات القصة وبسرعة أحداثها ، ليعيش في جوها العام .

وإذا كان الانسجام والتناسق يسيطران على القصة ويربطان بين عناصرها من موضوع ، وفكرة ، وفعلة ، وشخصيات ، وترتيب صحيح ، وجو صادق ، وأسلوب أدبي ملائم ، فالحلفة التي تقسم بين أطرافها مثل هذه القصة ، تكون ذات رنين صادق يمثل الوحدة في العمل الفني ، وتدخل القصة به نطاق القصص الجيدة .

بقي بعد ذلك ثلاثة عناصر عامة تفوق في تأثيرها كل ما تقدم من الحكمة القصصية ، والابداع الصااق ، وركيب المصالح ، والأحداث المرتبطة ، والجو العام الصالح . التي تفوق تأثير الأسلوب الأدبي المشرق . عناصر تجعل القصة ذات شأن وقيمة ، تعيش تأثيراً ألف الأطفال ، ويسمعها ألف آخرون في بلاد متعددة ، ولأجيال كثيرة ، أو بمعنى آخر تدخل انصة بها نطاق القصص الخالدة .

أولها : العنصر النفسي : ذلك الذي يجعل القصة تعيش في كيان الطفل ، تعيش له وتصبح جزءاً منه . فالقصة التي تعيش دائماً مع القارئ أو السامع فيها قدر كبير من مادة إيجابية ، هي العنصر النفسي . وليس من السهل تحديد هذا العنصر ، أو وصف تلك المادة الإيجابية المجهولة . وإنما يمكن وصف قصة تشتمل على هذه المادة الإيجابية فتجعلها تعيش للكثيرين ممن يسمعونها أو يقرأونها . مثل هذه انصة ، هي التي تلتقى بالقارئ ، أو السامع في نقطة من خبرته ، وفي هذه اللحظة ، لحظة التقاء القصة بنقطة من خبرة الطفل ، يصبح فيها قادراً على التعرف بالقصة . والأطفال يستمضون ما يقدم لهم من قصص ، ويقابلونها بما عندهم من خبرات ، ثم يقوم كل منهم بالتعرف على انصة التي تقدم إليه في النقطة التي تلتقى فيها القصة وتشأبك مع خبراته المحتزنة . ونحن يتم ذلك ، يعيش الطفل في انصة . مثلاً في قصة «الآنرب والسملحفاة» ،

عصفور

بقلم: ابراهيم اصلان

02



صوت عميق مشروخ : « ايه يا سيد ؟ » قال
« سيد » وهو يلتفت بوجهه النحيل الأسمر نحاة
الأولاد : « أصل أنا عاوز أروح الصب مع العميال »
« يا بنى ماهم بيضربوك »

المطعم الجديد
وهو مطعم مزود بكافة الأشياء العظيمة
وقد قرر أصحابه الكرماء
أن يملأوا طبق الفول حتى آخره
يقرش تصريحه واحد
وان، كشم لا تصدقون
زورنا واتم الرايعون
لنروا بأعينكم الآلات الحديدية اللامعة
التي تصنع العول والطعمية والباذنجان
والأجر والتواب على الله »

صاح بذلك ، وتقدم داخل « الوسعاية » وهو
يتكى على عصاه ويفحص الأرض يمينه الواحدة
الى أن غاب في الجانب الآخر من الحارة »

وكان الأولاد ما زالوا يجلسون على عتبة المقهى
قال « حمامه » بينما صوت المنادى الأعور مازال
يسبح من بعيد : « هوه ايه هوه ده ، مشى عم
مرزوق كان زمسان بينادى على الميتن ؟ قال
« صابر » : « آه » وقال « حمامه » مرة أخرى
« هوه ينفع الواحد ينادى على الميتن وعلى الحاجات
دى كمان ؟ « وود « صابر » : « أنا عارف »
« والتفت الى « سعيد » : « هوه ينفع يا سعيد ؟ »
قال « سعيد » : « الكورة خلصت » « يالا بينا
تطلع على البحر قبل أمى ما تنادى على »

انطلقوا يتقاذفون الكرة ، و « سيد » الأقرع
يتبعهم من بعيد »

« مش حالمب معاهم » ولا أقولك ، « هاروح
أدور على أمى » ميسوع بقى ؟ « خرج « سعيد »
من باب البيت « قال المم « مجاهد » وهو يتشم
ويقلب الفول داخل القدرة بالمفره الطويله .
« طيب يا عم روح لعب ، يس ما تخليش حسد
يضربك » « قفز « سيد » واقفا « اقترب من الأولاد
الذين جلسوا على باب المقهى يهللون الكرة » وأحد
يرقيهم بعينه الواسعتين »

« الساعة الثانية عشرة »

اعتلت الشمس « الوسعاية » « وضع المكان
بصراخ الأولاد الذين تراحوا أمام المم « مجاهد »
وهم يرفعون الأواني ويلحون ويتحايون مطالبين
بالمزيد من حبات الفول « واعتلى الشيخ « شعبان »
الحجر الكبير الأبيض وراح يجول بنظراته الضاحكة
في أرجاء المكان وهو يفهم « كان كل شيء في
اختلاطه يمثل أنشودة يهذى بها عجوز مشغور »

وفجأة انطلقت طائرة من مطسار « إمبابه »
مخترقه الحاجز الصوتي محدثة فرقة هائلة وما
أن تملكت العيون بالسماه حتى عادت لتستقر على
قامة « مرزوق » المنادى الأعور الذى انشقت عنه
الأرض في مدخل « الوسعاية » بمطسه الطويل
الأسود المسالى من الأزهار ، والذي لم يلبث أن
طوق لسه بكفه وشرع فى الصياح :

« يا أحمال إمبابه الكرام
يا زباين حارة « حوا »

افتتح اليوم
على ناصية حارتكم وشوارع البحر

« الساعة الواحدة »

يدلق الفول من فوحة قدرة داخل طبق تحمله بنت صغيرة على وجهها فرحة كبيرة . ولفت نظره دنها المتسع الذي طلى باللون الأحمر . ثم انتقل بصره الى الرجال الذين كانوا يروحون ويحيثون داخل المطعم في خطوات سريعة وهمسة متناهية وهم يحصلون الأواني ويرتبون المناضد المعدنية الملونة وفي ركن المطعم كان هناك عملاق عظيم يشتم ذراعيه على صدره . يتشم نسيده ابتسامة أعجيبته فدلف الى الداخل ، ورفع رأسه الأقرع وأخسذ يتفحص الجدران العالية البيضاء والسيور الجلدية التي امتدت من الأرض الى السقف . وزجاجات الزيت وبرطمانات الميمون المخلل التي رصت على الأرفف في تشكيلات أخادة . وتقدم « سيد » أكثر . ورث بيده على القدور النحاسية الالمة التي كانت تستقر وهي مائلة فوق الطاولة الرخامية الطويلة . وانحى وتناول عليه كفه من نشارة الخشب الحضراء المبلورة فوق البلاط وعاد إدراجة الى شارع البحر وهو يبدد النشارة بين قدميه ، وصعد على سور المدرسة . ومرة أخرى عاد يباح الأولاد ، بينما يلعبون الكرة في طريق العربات

« الساعة الثالثة »

التحدث التمشي عن صماء « الوسعاية » . وكان مرزوق الملقب بالعدو جالسا على الدكة ينتش البوزة . و « عباس » واقفا يرش الماء وقد شمر عن كم جلبابه . ارتفعت أصوات البنات عندما تساقطت نقاط المياه على « الأولوة » التي كن قد أعدن تخطيطها تحت شبك أم « صابر » . عاد « عباس » وجلس على الدكة وراح يرقبهن وهن ملتفات حول البنت الصغيرة ذات الشعر الاسود التي كانت تمسك بطرف جلبابها الأخضر وتحجل على ساق واحدة وهي تدفع بقدمها علبه الوريش المثلثة بالتراب . والتفت « عباس » الى « مرزوق » « أما حكاية - بقى المحل فتحوه مطعم ؟ » « أخرج مرزوق الشخان من فتحتي أنه : « أي نعم » . « ودول مين بقى الى فتحوه ؟ »

فتحوا إيه ؟

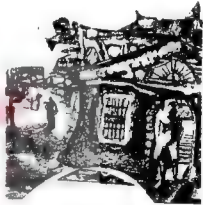
المطعم يا أخينا

آه . ناس .

كان هناك بعض الأولاد يقطمون « الوسعاية » ركضا وهم يحصلون الأواني في طريقهم الى شارع البحر .

جلس « سيد » على سور المدرسة التي تقع على رأس حارة « حوا » ، وأخذ ينظر الى الأولاد وهم ملتصون أمامه على الطوار يقسمون أنفسهم الى فريقين قال « حمامة » وهو يقف الى « سيد » : « يا لا نجيب الواد سيد الأقرع يقف لنا جون ياسعيد؟ توجه « سعيد » الى « سيد » : « تعالي اقف لنا جون يا واد » . رد « سيد » وهو يضخم من صوته : « لا يا عم . أنا عاوز اللعب مهاجم يا بلاش » . صاح أحد الأولاد : « أنا اقف جون » .

حددوا المرمى بالتقايب والحجارة ، وشرعوا يلعبون الكرة في طريق العربات .



« الساعة الثانية »

قفز « سيد » من فوق سور المدرسة وقطع الشارع . ووقف على الشبساط . كانت المراكب الآتية من الصعيد . تسبح وائتية في صمت . والرجال يتسلقون صواربها العالية ويطرون الأشرعة التي التفتت ضوء الشمس . وتطلع عبر النهر الى حى الزماليك . كانت المقاعد الرخامية البيضاء تمتد على طول الضفة الأخرى . والعربات تنهذى خلال المبانى الكبيرة الهادئة التي تظللها الأشجار . أمسك « سيد » بسجور وقذفة على طول ذراعه ، وراقبه وهو يستقل في النهر ، واستدار وعاد يقطع الشارع مرة أخرى .

اقترب من المطعم الجديد ، وتأمل الالفة الكبيرة المعلقة ، والصورة المرسومة على مدخله الزجاجي الذي يطل على الطريق العام ، والتي تمثل رجلا

« الساعية الرابعة »

ظهر الصبي « سيد » في مدخل « الوسماعية » وهو يتنفس في صسوبة • اتجه ناحية المم « مجاهد » وهو يسبح دموعه بظهور يده • إدار المجوز وجهه • تسائل : « مين • سيد ؟ » انفجر الصبي باكيا في صوت عال • هد المجوز يده ناحيته : « طيب تعالى ، تعالى » مضت فترة ويده معلقة في الهواء • تقدم « سيد » خطوة • وضع كفه الصغيرة في الكف القائم المروق • أخذه المم « مجاهد » بين ذراعيه : « معنى كويس كده؟ أنا مش قتلتك أنهم بيضريوك ؟ » تخلص الصبي من بين ذراعيه : « محدش ضربني » • حاول المجوز أن يطوقه بذراعه مرة أخرى : « طيب ما تزعش • خليك قاعد هنا جنبى وما تلعبش معهم تانى » • صاح الصبي : « يا أخى قتلتك محدش ضربني • أهو كان » • ورفع ذراعه وأهوى بكفه على وجه الرجل • واستدار يسرعه وصعد على الحجر الكبير الأبيض • وخيا رأسه بين ركبتيه • وراح جسمه الضئيل يهتز في صمت •

في طريقهم الى شارع البحر • أطل أبو « سيد » من نافذة حجرته الموجودة بجوار مدخل المقهى • قال : « مساء الخير يا جماعة ازيك يا منصور افندي » • قال منصور افندي : « عال • ازي حال رجلك دلوقت ؟ » وقال سلامة : « ازي صحتك يا سى عارف » • التفت منصور افندي ناحيته وروى ما بين حاجبيه الرفيعين • بينما قال عارف افندي : « الحمد لله • أحسن » • مال سلامه وأطل بوجهه من وراء منصور افندي وجذب كم « عباس » وهو يقول في صوت خافت : « أمال الواد بياكل منين يا عباس ؟ هيه • قاعد عند مين يا عباس ؟ » صرخ « منصور » افندي : « يا أخى قلنا لك قاعد مع عمك مجاهد بياح الزفت • دهدي » •

قام سلامة واقفا • عبر « الوسماعية » وقف في مدخل بيت الحاج حنفي وقال : « لا مؤاخذه يا منصور افندي • مش قصدي » • وألحق الباب وراءه •

« الساعية السادسة »

تأدى « عباس » وهو يقف : « خذ يا واد يا صابر • اقترب • صابر » متبها وهو يسك بكلتا يديه طبقا مثلثا بالقول حتى حافته : « ايه يا واد الحكاية • مالك • المغاريت ركبتم ولا ايه ؟ » اشمت عينا الولد وهو ينقل بصره بين الطبق ووجه « عباس » • صرخ فجأة : « بتعريفه وانطلق • تقدم » عباس • وراءه وهو يصيح « بتعريفه • • بتعريفه ازاى يا وله ؟ واد يا صابر » كان « صابر قد اختفى • صاح « سلامة » وهو يقف في مدخل البيت : « مش معقول • مش معقول يا عباس » • اقترب فوج آخر من الأولاد • أخذوا يقطعون الوسماعية في هدوء وهم يحملون الأطباق التي امتلأت حتى حافتها • اعترض عباس طريقهم « بتعريفه ده يا ولاد ؟ • هيز الأولاد رؤوسهم فى اغتباط •

تبددت الأحاديث • وقف الرجال والنساء والأولاد فوق الأسطح وعلى عتبات الأبواب وتدلّت العيون من النوافذ ومن كل مكان • كلها تنظّم

« الساعية الخامسة »

خرج « صابر » من باب بيته وهو يحمل طبقا وانسل من « الوسماعية » في طريقه الى شارع البحر • تحرك لاجد الرجلين اللذين كانا يجلسان على الدكة في مدخل المقهى • وكان يرتدي حلة متأكلة ويضع على رأسه طربوشا مستقيما • قال وهو يشير الى « سيد » الذى كان لا يزال جالسا على الحجر الكبير الأبيض : « الولد ده • لسه أمه ما بنش عنها خبر ؟ » قال عباس وهو يجلس فى منتصف الدكة : « أبدا والله يا منصور افندي » • ثم أرفد : « والله الواحد خايف ليكون جرى لها حاجة » • قال الرجل الفى كان يجلس على الطرف الآخر من الدكة • وكان يدينا وقصيرا وعيناه قفلتان : « أم مين ؟ » قال عباس : « مالك يا سلامه ؟ » • قال سلامة : « أم مين ؟ أم مين يا عباس ؟ » • أشار عباس الى الصبي الأقرع رفع الصبي وجهه من بين ركبتيه وراح يتطلع ناحيتهن بعينيه الكبيرتين • مرفوج آخر من الأولاد هروا يحملون الأطباق ويعبرون الوسماعية

اليوم الثاني

« الساعة الخامسة »

بعد أذان الفجر بقليل ، فتح العم « مجاهد » عينيه ، ورفع جذعه ، واستند الى جدار العشة ، وظل مسترخيا لفترة من الوقت .

أخرج علية الكبريت من جيب الصدري ، وأشعل اللبنة . كان الفراش مكونا من حشية طويلة مزقة . أما باقي المكان فقد كان مزدحما بالقدرتين والوايور وعدد كبير من المسارف والأجولة الفارغة والصنائع المختلفة الأحجام . وكانت هناك أيضا كومة من التيساب القديمة وأخرى من التين . جذب العم « مجاهد » الوايور وأشعلته ، ووضع فوقه البراد ، ثم أخرج صندوق دخانه وراح يلف سيجارة بأصابعه الطويلة الجافة . وما أن سمع صوت غليان الشاي حتى أنزل البراد ، وحمل الوايور وأدخله في الحسالة تحت القدرة النحاسية الكبيرة ، وعاد الى مكانه ، وجذب نفسا من السيجارة ، أسلمه لصوبة شديدة من السعال . ثقل « سيد » على أثرها . حالها حال مجاهد ، ورفع المطفئ القديم الذي كان أصبى ثقل دفعه تحت قدميه ، وغطاه به ثانية ، واعتدل في جلسته مرة أخرى ، وراح يمدل من وضع شاربه المتهدل ، ويمسح به على جانبيه وجهه ، وما أن خل الطريق أمام فمه ، حتى استكن يشرب الشاي .

« الساعة السادسة »

فتح العم مجاهد باب العشة وأخرج القاعسة الحشبية ، وعاد الى القدرة النحاسية فحملها ووضعها فوق القاعسة وهو يلمت . ودخل الى العشة مرة أخرى وأطفأ الوايور . وفكر العم « مجاهد » في أنه كان قد اعتاد لسنوات طويلة جدا ألا يطفى الوايور . بل يضعه تحت القدرة الصاج ويتركه مشتعل . حتى اذا ما انتصف النهار وأوشكت القدرة النحاسية أن تفرغ ، أمكنه أن يواصل البيع بقية اليوم من القدرة الصاج . ولكن ما هو يوم كامل يمر والقدرة النحاسية ما زالت متلثة الى نصفها بالفول . ولا حظ أن ذلك شيء لم يحدث أن مر به قبلا .

الى الأطباق المتلثة ، وتلتقط ما يدور من كلمات كما انطلق الشيخ « شعبان » كالقديفة وراح يضع وجهه داخل كل طبق من الأطباق على حدة غير مبال برفسات الأولاد . فقط كان يقفز صارخا بعد كل مرة وهو يسك أنفه الذي انسلق من ماء الفول المفل . صفحه « عباس » على قفاه ، وتنحنى عن طريق حاملي الأطباق ، وعاد الى المقهى ، وبدأ يضرب كما بكف .

« الساعة السابعة »

اندفع « صابر » من باب البيت وهو يحمل ثلاثة أطباق وحلة ، وتاه وسط الأهالي الذين كانوا يشعرون الأواني ويندفعون في كل اتجاه . شق « مرزوق » المتأدي طريقه بصموية . صرخ « هو إيه الى جرى ؟ الدنيا انقلبت ولا إيه ؟ » قال ذلك ، ورفع ساقه على الذكة بينه وبين « عباس » ، وأخذ ينزع البصلة الى كان قد أدخل اصبع قدمه الكبير فيها . قال « عباس » محدثا نفسه : « أما شغلانة ما يعلم بها الا ربنا » . صاح « مرزوق » : « شغلانة إيه يا حدح . الله . ما تفهمونا يا خلائق » .

شغلانة الكلام الى انت قلت الصبح يا أخ كلام ، كلام إيه يا جدع ؟
« يا نهار أغبر ، انت الصبح مش كنت يتنادى وتقول ان المطعم الجديد حصيل طبق الفول لفاية آخره بتعرفه ؟ »

من ؟ أنا كنت بأقول كلمه ؟

لا . دى المسألة بقت يحزنون خالص . مساء الخير يا أخ .

أبدا والله يا عيس . أصل الواحد بيحفظوه الحاجة ، ويعدين .. لكن وبعدين إيه بقى .
وانتهى من ربط قدمه ، وسحب عصاته ، وأخذ يتوكأ عليها مهرولا . أوقد عباس الكلوب . ووقف أمام مدخل المقهى لفترة من الوقت ، ثم التفت . التفت عيناه يعنى « عارف » افندى . نظر كلاهما الى العم « مجاهد » كان جالسا في مدخل عشته ، والبخار يتصاعد من قوطة قدرته الكبيرة ، يمانه قابضة على المفرسة ، ويسمره تحضن « سيد » الذي كان قد أراح رأسه الأقرع في حجره ، وراح يتنفس في هدوء .



حظه كبير يا سي عارف • أصله حظه كبير • خرج الشيخ « شعبان » مسرعا من باب البيت • جلس على الحجر الكبير الأبيض في بقعة الشمس وهو يدعك يطنه بيديه • ويستغرق في الضحك • قال الأسطى : « شوف يا عارف أفندى ، زى ما انفعلتوا فى الكاس ، لازم تتغلبوا فى الطاولة • دى حاجة يعنى ولا مؤاخنة مهباش عاوزة كلام • • علت الحمرة وجه عارف أفندى : « لا • ما هو اسمع بقى لما أقولك ، الجرائد كلها قالت ان الجون كان أقسايد والحكم ماشفقوش • • وقال سلامة :

« وافتكرا انت يعنى يا أسطى عيد ، مش أحسن من الجرايد • • قال الأسطى وهو يزوى ما بين حاجبيه : « يا جدع اختفى ، عيب • »

« الساعة الثانية عشرة »

امتلات « الوسماية » بالأولاد الذين كانوا فى طريقهم الى شارع البحر • تطلع « عباس » من فوق رؤوسهم المسرعة الى الجانب الآخر • رأى المم • مجاهد • يتطلع أمامه وجهه مرفوع خلف قدرة القول الكبيرة • • وسيد • الأقرب يجلس الى جوانب • قال الأسطى • عيد • : « الميال كلهم رايحي المظم • قال • عباس • : « غاية دلوقت ما شفتل حد يشتري من عم مجاهد خالص • • قال الأسطى • : « ما هو الرجل حيتعب • دى حاجة يعنى ولا مؤاخنة مهباش عاوزة كلام • اذا كان المظم يا عم بيبيع مقدار أبو قرشيين صاغ بتعريف واحد • • علق • عارف • أفندى : « يا سيدى كلهم بيعملوا كده فى الأول علشان يكسبوا زبايز • • وبعدين يرجع أخوك عند أبوك • • اتقذف الشيخ « شعبان » داخل الوسماية • بدأ يقفز فى الهواء بجلبابه الذى لم يكن يرتدى تحته شيئا البتة • ويدور بجوار الجدران وقد كسب حتى أذنيه طربوشا طويلا أحمر • صاح • سلامة • وهو يقف أمام بيت الحاج • حنفى • : « يا نهار أبيض يا عباس • شوف الشيخ شعبان يا عباس • • التف الأولاد الصغار بالشيخ « شعبان » وراحوا يصفقون ويتصايحون • قال عباس • : « يا نهار أغبر ، ده طربوش منصور أفندى • • نام الأسطى وهو يمد يده بالنفوذ الى عباس • : « لا حول ولا قوة الا بالله • • بينما علق • عارف • أفندى وقد احتقن وجهه وأغرودت عيناه • : « يا سلام • أول مرة فى حياتي أشوف حاجسة زى دى • يا سلام • • واختفى من النافذة • »

ولا حتى فى أيام الأعياد • وبينما هو جالس فى مدخل العشة ، التقطت أذناه صرير أول باب يفتح • وقال الحاج • حنفى • الذى كان عاندا من المصل : « صباح الخير • نهارك أبيض انشاء الله • • وتمتم المم • مجاهد • بالرد • واتضحعت المباني فى الوسماية • وتعالى صرير الابواب • وأخذ الأولاد ينفلتون من وراءها ويتسللون فى هدوء الى جانب الحارة الأخرى • كان يرى جموعهم الشاحبة بعيتيه المتعبتين ويسمع وقع أقدامهم وهى تدمج على الأرض المتربة بينما هم يطمون « الوسماية » من أمامه ، دون أن يتوقف أحدهم عنه • كانوا جميعا فى طريقهم الى هناك •

« الساعة العاشرة »

انتهى « عباس » من رش الماء فى « الوسماية » واقترب من المقهى وهو يوجه حديثه للرجلين الجالسين فى مدخلها : « هيه • عملت ايه يا أسطى عيد ؟ • • قال الأسطى وهو يفلق الطاولة • « غلبته طيما دى حاجة ولا مؤاخنة مهباش عاوزة كلام • • قال • عارف • أفندى وهو يعلل بنصف جسده من النافذة : « يا سلام لو سمعت كلامى يا سلامة ومسكتك فى الشيش بدل اليك • كنت ضمنت الدور وانت مفضى • • وصل الشيخ « شعبان » الى الوسماية • قطعها قفزا وهو يسو يهدر وبين يديه طبق من الفول ، واختفى داخل بيت الحاج • حنفى • • قال سلامة : « أصله

الصغيرة ، ولكن أحدا غير الأولاد الصغار لم يكن هناك على الإطلاق .

« الساعة الثالثة »

اتحرفت الشمس عن سماء « الوسماية » .
وراح الحاج « حنفي » يتقدم في جلبابه متوجها
الى شارع النيل * ما أن مر أمام المقهى حتى
أشار له « عباس » - كف الحاج عن التمتمة
وعلت وجهه بسمة خفيفة . قال :

« خير يا بني ؟ »

« ياقول ايه يا عم الحاج ، تنصور الضهر فات
ومحدثش اشتري قول خالص من عم مجاهد ،
لدرجة ان الراجل قفل المشة » . التفت الحاج
ناحية الباب المغلق ، ثم عاد وتطلع الى عباس :

« ليه يا بني ؟ »

« عشان المظلم . »

« مظلم ايه ؟ »

« المظلم اللي فتحوه على البحر . »

« هاله ؟ »

« الباس كلها يشتري منه . »

« ليه يا بني ؟ »

« اصله بيعمل طبق الفول بتمريفة »

« يا سلام ؟ »

« ومن ساعتها محدش يشتري من عم مجاهد »

« طيب وبعدين ؟ »

« متى عارف »

« محدش يشتري خالص ؟ »

« أهى ساعة الضهرية عدت من غير ما حد يجي
واديك عارف ساعة الضهرية مكنتش تعرف
تخط رجلك في الوسماية من الزحمة . »

« صحيح يا بني . »

« طيب والعمل ؟ »

« العمل على الله . »

« ونعم بالله . »

« ربك ما بيخلقش حد وينساه . »

« آمنت بالله . »

« السلام عليكم »

« وعليكم السلام ورحمة الله . »

« الساعة الواحدة »

خرج « صابر » من باب البيت وهو يداري
أطباقه الثلاثة في طرف جلبابه - ناداه « عباس »
وهو واقف في مدخل المقهى : « رايح فين ياوادة؟ »
قال « صابر » في صوت خافت وهو يختلس
نظرة ناحية العم « مجاهد » : رايح أجيب قول .
طيب ما تجيب من عمك مجاهد يا واد .

« أصل عسى مرسى هو اللي قالى مات من المظلم . »

« وهو فين عمك مرسى ؟ »

« قاعد جوه بيترا في الكتب . »

« طيب لما ترجع ابقي قوله اني عاوزه . »
« ودخل الى المقهى . بعد قليل خرج وفي يده طبق
توجه الى العم « مجاهد » . « اتحتي عليه وهو
يناوله الطبق قائلا : « هيه ، اذاي الحال يا عم
مجاهد ؟ » . في صمت أعمل العم « مجاهد »
مفرقة الطويلة بين القدرة والطبق . لم يتكلم
« عباس » مرة أخرى . وما أن استدار عائدا الى
المقهى حتى زعق العم « مجاهد » فجأة : « وعليكم
السلام ورحمة الله . »

فوقع طبق الفول من بين يدي « عباس » .

« الساعة الثانية »

كان « سيد » جالسا داخل المشة يأكل ،
عندما قام العم « مجاهد » بفاتته النجيلة وانحنى
وحمل قدرته النحاسية وأعادها الى مكانها
داخل المشة ، وعاد مرة أخرى وهو يلث ،
وحمل القاعنة الحشبية والمقعد الواطي الذي
تدلت الجيوب من حشوته البالية ، وسحب وزنه
الباب الصغير ذا الألواح الحشبية المنخورة .
وهكذا أغلقت المشة في وضع النهار ، وللمرة
الأولى لم يعد العم « مجاهد » يجلس في مداخلها
منذ سنوات لا يذكرها أحد .

وعلى الفور امتدت خطوط « الأولى » من تحت
شبابك أم « صابر » حتى بلغت ذلك المكان الذي
خلى - وأمكن أخيرا للأولاد والبنات أن يفتقروا في
كل شبر من « الوسماية » - تقسم « عباس »
بضع خطوات ووقف في مدخل المقهى وقد اتصمت
عيناه ، بينما هو يتطلع الى الباب الذي أغلق .
وفتح فيه ومال ناحية نافذة « عارف » أفندى
وهم أن يتكلم . ولما فوجئ بأن النافذة خالية
أغلق فيه مرة أخرى . وتسلم حتى منتصف
« الوسماية » وعيناه تجولان بين الأبواب والنوافذ

« الساعة الرابعة »

امام المتهى ، استند « عارف » افندى على كتف « منصور » افندى الذى صباغ : « ولد يا صابر » . قال « صابر » الذى كانت رأسه بارزة من نافذة حجرهم الارضية : « هو انت ، بتنادى عليه ؟ »

« ادخل يا كلب قول لعلمك مرسى اذا اتاخر اكثر من كده دقيقة واحدة حانسبيه ونمشى » . قال « عباس » القهوجى : « الله ، على فين يا جماعة ؟ » رد « عارف » افندى : « خساسة كده لغاية البحر » . قال « منصور » الفندى : « الاستاذ عارف عاوز يتفرج على المعلم » . علت الحسرة وجه « عارف » افندى : « يا أخى مش عاوز أتفرج ولا حاجة . أهو تمشى شوية كده ومفيش مانع برضه تلقى نظره . أنا من ساعة ما عملت العملية ما خرجت من البيت » تقدم « مرسى » بقامته المديدة المتلثة وحلباه البيضاء . قال وهو يمدل من وضع نظارته الطبية فوق أذنه : « اتفضلوا » . قال « عباس » : « يعنى محدش شافك الليلة الى قاقت ياسى مرسى » . قال مرسى بصوته الخافت المثلث : « كنت مرقع » . وأشار الى الرجلين : « اتفضلوا يا طحرات » . همس سلامه وهو يقترب ففهم : « أجى معاكم يا مرسى عارف ؟ » . سرح منصور افندى وهو يلتفت نحوه : « ما تيجى يا أخى ولا تروح ، هو احنا حنسيك فوق رأسنا ؟ » . رفع سلامه حاجبيه الى أعلى : « طيب ما كنت تتشطر على الشيخ شعبان الى خطف طربوشك ، التفت « منصور » افندى لأخيه : « ظل يحرق فيه لفترة من الوقت ثم قال : « أه يا عرة » . شرفى لولا ان عارف افندى مسنود على لكتك عرفت اربيك صحيح » . وتحرك الرجال بين البيوت القصيرة المتقاربة . فى المقدمة « مرسى » بجبهته العالية وشعره الرمادى ونظارته الطبية ومن ورائه « عارف » افندى ببيجامته القلمية يتكى على كتف « منصور » الفندى برأسه المارى يتجههم سلامه بقامته القصيرة وعينه القلقتين .

« الساعة السادسة »

قال « مرسى » : « عارف » فى مسوت خافت . « سيد ، تعرف تولع اللبنة ؟ » . « هن » سيد رأسه موافقا . استنرد « مرسى » : « خذ علبة الكبريت من جيب الصديري وولها . وبعد ما توليها حط علبة الكبريت على الصفحة جنب اللبنة » . قام « سيد » وأشعل اللبنة ، وعاد

الى مكانه تحت قننى « مرسى » وجلس . ومضت فترة من المبيت . قال « مرسى » : « عاوز تأكل ايه يا سيد ؟ » . قال « سيد » : « وهو انت حنتام ؟ » رد « مرسى » : « سيد » وهو يتطلع الى سقف العشة : « لا أبدا » .

ما انت نايم أهو .

أنا بس نايم صاحى . أصلى تيمان شوية .

هو انت تيمان ؟

شوية . قول بقى عاوز تأكل ايه ؟

أكل حلالة . مد « مرسى » : « مرسى » : « يد » بريزه أهى . هات لك حنة حلالة ، وهات معاك باكو دخان . قام « سيد » واقفا . قال وهو يتناول البريزة : « أجيپ جينه ؟ » .

« أهو الى يعجبك هاته » . قال « سيد » وهو يجذب باب العشة : « حاجيب خلالة أحسن » . وخرج الى « الوسعاية » ، وأغلق الباب وهاته . كانت خالية تماما . وانبعثت الأصوات الخافتة من بعض النوافذ المفتوحة . ووقف « عباس » ينظرم من وضع الاشياء استعدادا لفترة السهرة وهو يتحول داخل المتهى والمجوزة فى يده يمتص دخانها بين لحظة وأخرى . التفت عيناه بفينى « سيد » . توقف « سيد » فى مكانه بهيمسا حبط « عباس » الى مدخل المتهى وهو يقول : « خذ يا شاطر » . قال « سيد » متحفزا : « ايه ؟ » . تأمله « عباس » قليلا . ابتسم : « ازيك ؟ » . ظل « سيد » واقفا ولكنه لم يهتم بالرد . قال « عباس » وهو لا زال محتفظا بابتسامته : « انت رايح فن ؟ »

رايح اشترى حاجة .

متين ؟

رايح اشترى حاجة من الدكان .

حاشترى ايه ؟ قال سيد وهو يرفم حاجبيه : « وانت مالك ؟ »

أخسى ، انت خايف تقول ؟

لا مش خايف .

لا . سيبك انت - لو مكنتش خايف كمت قلت .

رايح اشترى جينه . عاوز ايه بقى ؟ قال « عباس » وهو يجلس على الدكة : « رايح تشتري جينه ؟ » .

متربعات تحت شباك أم « صابر » وقد توسعتهن واحدة ترقص على دقات الكفوف • تلتفت الشيخ حوله وهو ما زال مستغرقا في ضحكته الصامتة توقف أمام بيت الحاج « حنفي » واهتز اهتزازة عنيفة خاطفة ، وابتلعه البيت • بعد قليل عاد • توجه على الفور وتخصص قطعة الأرض التي كان المم « مجاهد » قد اعتاد أن يحتلها • تلصصها بعناية شديدة • وظهر عليه ما قد يظهر على الإنسان عندما يكتشف شيئا فففسر قفزتين أو ثلاث • وانحنى والصق جانب وجهه بالألواح الخشبية المنخورة ، فانحرف طربوشه أكثر ، ولكنه لم يمر ذلك أدنى اهتمام ، بل راح يتراجع بظهره وهو ما زال منحنيا ، وهكذا عاد الشيخ وشعبانه إلى الاختفاء داخل بيت الحاج « حنفي » •



وعندما ظهر في الوساعة مرة أخرى ، كان يحمل بين يديه صفيحة كبيرة ممثلة بالفول ، وضعا على الحجر الكبير الأبيض وجلس وراح ، وأخرج من جيب جلبابه جريدة متسخة مزقها إلى قطع صغيرة متساوية ، وما أن رتبها في حجره حتى راح يصقل ويهيم ويضحك بصوت عال حسم المنة ترك الأولاد ما بأيديهم وقامت البنات الصغيرات من تحت شباك أم « صابر » وكففن عن الظاء والنوا حول الحجر الكبير الأبيض • تبادل الجميع بضع كلمات سريعة مقتضبة • انفضوا على الرأى ، وانتشروا داخل « الوساعة » وراحوا ينقبون الأرض بأصابعهم الدقيقة في اهتمام حقيقي وجدي بالفة • جلب « عباس » نفسا أخيرا من الجوزة ، وغادر الدكة واقترب من الحجر الكبير الأبيض وهو يتعمد النظر إلى الجهة الأخرى • فجأة مسال وتقطع من فوق الرؤوس الصغيرة التي كانت قد انتهت من عملية التنقيب ووقفت في صمت أمام الشيخ « شعبان » ومال « عباس » أكثر ، ورأى أن الأولاد كانوا يمدون أيديهم بكميات من نوى البليح ، وأن التسيخ يأخذها منهم ويضعها في كيسه المعلق في رقبته ويعد يده داخل الصفيحة الكبيرة ويتناول بضع حبات من الفول ، ويلفها في قطع الورق الصغيرة ويناولها للأولاد • وما أن عاد « عباس » إلى مكانه وراح يتطلع إلى باب العشة ، ذلك الذي أغلق ، حتى كان نوى البليح قد اكتسب أهمية خاصة فدارت من حوله المصارع ، ومزقت من أجل الثياب ، وخدشت وجوه وسالت دمه ، تماما في نفس الوقت الذي راحت ظلال الغروب تقيم فيه على سماء المكان الصغير •

٧ • رابع اشترى حلالة ودخان وعيش •

طيب مش تقول كلمه يا اخي •

لا مش حا قول •

هو عيك مجاهد نايم ؟

آه •

امال حا تشتري دخان ليني ؟

لعم مجاهد •

مش بتقول نايم ؟

ماهو نايم صاحي ، عاوز ايه بقى ؟

وتحرك « سيد » ناحية طرف الحارة المؤدى إلى شارع الببح • قال عباس : « الله ، يا بني البقالين الناحية دي » ، وأشار إلى طرف الحارة الآخر • ولكن « سيد » قفز مبتعدا وهو يقول : « وانت مالك ؟ يمكن انا عاوز أروح من هنا يا بايخ • »

« التساعة السابعة »

بهده شديد تقدم الشيخ « شعبان » قادما من شارع الببح وهو يحمل طبقا ممتلئا بالفول • تقدم وقد ارتسمت على وجهه ضحكة كبيرة صامتة • وبدا من الواضح أن لون طربوشه قد تغير تغيرا ظاهرا ، ومال على مقدمة رأسه بعض الشيء ولكنه كان ثابتا • وكانت البنات الصغيرات

« الساعة الثامنة »

النقود على الصفيحة المقلوبة : « أصل أنا كنت
باتفرج على القمر المخنوق » . وقال « عباس »
وهو يتناول الجوزة الى « مرسى » : انت خايف
يا سلامة ؟ ورد « سلامة » وهو ينقل عينيه
القلقتين بين « منصور » أفندي والأسطى
« عيد » : وأنا مالي يا عم ، أنا مش خايف .
وقال « سيد » : هو انت شفت القمر وهو
مخنوق ؟ ورد المم « مجاهد » : شفته مرة
واحدة ، زمان أيام ماكنت قدك .

هو انت كنت قدى ؟

آه .

وقال عباس : يا أخى حكاية عم مجاهد دى
حكاية صعب قوى . . وقال مسيد : هو انت
مولود هنا ؟ ورد المم مجاهد : لا ، أنا مولود
فى البحر . وتنفس فى عمق : زمان زمان قوى
أبويا كان بيشتغل صياد . وكان عنده مركب
صغيرة . وبعدن اتجوز أمى وعاشوا هم الإثنين
فى المركب . والمركب كانت بتمشي بيهم من بلد
لبلد . وكانوا بيبصوا السمك للناس وبعدن أمى
ولدتني . وبقيت أساعد أبويا وأقذف بالقداف .
زمان زمان قوى . وشهد « مرسى » نفسا طويلا
من الجوزة . وقال وهو يتناولها للأسطى عيد :
صعب الله يا بحر . وعذل من وضع نظارته فوق
أنفه : مال بقى لو خريت الحكايات الثانية . وقال
سيد : هو انتم كان ليك أم ؟ وقال المم مجاهد
أيوه يا سيد ، كان ليه أم .

فيه أمك كان شكلها إيه ؟

مش فاكرك .

أنا يا عم فاكرك شكل أمى . واسترخى تحت
قدمى الرجل العجوز : هي سابتك ومشيت ؟

أبدا ، دا أنا الى سبتتها هي وأبويا ومشيت
أنا الى سبتتها يا سيد . وقال الأسطى عيد :
والله وحشتنا الحكايات بتاعتك يا مرسى . وقام
عباس وهو يسعل ليغير ماء الجوزة . وارتفع
صوت الأولاد مقرريا يا لا يا بنات الحور ، سيبوا
القمر ينور . وقال مرسى : مرة زمان ، صحينا
من النوم ، لقينا الوسماية دى مليانة ميه ،
ومكناش بنقدر نخرج من البيوت بسببها ، وكان
فيها باعوضي كيت . وقال عباس : يا عيني .
وقال سلامة : امتي يا سي مرسى ؟ وقال مرسى
وهو يميل الى الوراء : وكان البساعوض يبعث
بتمشي كل يوم على سطح الميه . وضحك
الأسطى عيد . وقال سلامة : الباعوض ؟

كان الليل يبدو وكأنه قد استثنى ذلك الجزء
من العالم . وجلس الولد « مسيد » الأقرع على
سور المدرسة وهو يمسك في يده لفافة صغيرة
ورغيفا وبأكو دخان ، وراح يتطلع الى المعلم
الجديد . كان الحشد عظيما . فالأولاد والبنات
يتدافعون ويتصايحون وقد راحت جموعهم للتدخل
تفجير وتتمساج في تمايك واضمح ، تحت
أسلاك الترولي بأسي التي كانت تلتصق . بينما
كان الرجال والنساء يقتربون الحصر على الطوار
تحت الأشجار . يشربون الشاي وبأكلون الحس
ويتبادلون الكلام . وضع « سيد » بأكو الدخان
في جيب جلبابه وفك اللفافة الصغيرة وتامل
قطعة الخلاوة الطحينية ، ومزق الرغيف وبدأ
يأكل وهو ما زال جالسا على سور المدرسة . ولم
يمر وقت طويل حتى انطلق التماح الأسفلت ،
وتوقف هو عن الأكل وتلفت في حشر . كائن
الجالسون على الطوار قد كفوا عن أكل الحس
وشرب الشاي وتبادل الكلام . وخرس الضجيج
عند مدخل المعلم وارتفعت الوجوه كلها الى أعلى .
وراحت العيون تفتش في صفحة السماء .
وتشبعت أصابع الولد بأحجار السور . وقفز الى
الأرض وراح يجري الى أن انضم الى الجموع
الصامتة عند المعلم . ورفع وجهه الى الأعلى .
وبدا يرى بعينيهِ الواسعتين . وطال الصمت
والظلام . وهل القمر خلال سحابة متكسرة .

وقال رجل وهو يفلق من فتحة جلبابه
« الله . ده القمر مخنوق يا عيال » .

« خاتمة »

فى الليل ، كان الأولاد والبنات قد اعتلوا
الأسطح وراحوا يجوبون الحواري والأزقة فى
جماعات متتالية وهم يدقون بالعصى والحصى على
قطع الصفيح والأواني التي كانوا يضمونها
الى صدورهم ، وكانت متصلة ترافقها أصواتهم
النحيلة الضاربة : « يا لا يا بنات الحور ، سيبوا
القمر ينور . يا لا يا بنات الجنة ، سيبوا القمر
يتهنى ، يا لطيف الطيف بنا ، ده احنا عبيدك كلنا »
كانت « امياه » كلها تشهد ، ويعيون إبنائها
تتطلع الى ذلك القصر المضي الناقص الذي كان
معلقا فى سماء الوسماية . وقال الحاج « حنى » :
السلام عليكم . ورد الرجال الجالسون فى مقهى
« عباس » السلام . وقال المم « مجاهد » :
اتأخرت ليه يا بنى ؟ . وقال « سيد » وهو
يفلق باب العشة ويضع بأكو الدخان وبقيصة

الأسطح بتاعة البيوت ، وجينا عربيتين تراب •
والثفت الى منصور أفندي : اهن كانوا ثلاث
عربيات يا منصور أفندي ؟ قال منصور أفندي
وهو يخلق في سلامه : تمام كله • كانوا ثلاث
عربيات •

وقرنا ان احنا نردم الوسماية • وفعلنا
هجوم عنيف ، ورحنا رادعين الوسماية ، واتلمينا
كلنا وفضلنا نك فيها برجلينا لغاية ما كتمنا
اليه خالص • وقال المم مجاهد : وبسدين
هو مات • وأنا فعلت مكانه وبقيت كبير • وفضلت
البيوت تقرب مني ، وتقرب ، وتكسر ، لغاية
ما بقت حواليه من كل ناحية ، وبقيت أنا اللي
عملت الوسماية • وقال سلامة : والباعوض
يا مرسى ؟ • قال مرسى : الباعوض ؟ •

آه الباعوض •

• هرب •

جوب فين ؟

أيدا • بس جلاليب وعمم وبدل افرنجي
وفساتين وبدل جيش واتلخبط في الناس •
وهرب • وقال منصور أفندي : بقي حتى هرب
كمان • ما تفتش عارفها يعني ايه ؟ وقال عباس :
اوحي تكون خفيت يا سلامة ؟ • وقال سلامة :
وأنا مالي يا عم ، هو أنا اللي بالقول ؟ وقال المم
مجاهد : شفت بقي يا عم سيد ، أنا هربت ليه ؟
ولم يرد سيد • وقال المم مجاهد : سيد •
سيد • كان الصبي نائما • وحاول المم مجاهد
أن يرفع جذعه ليلقي عليه نظرة ولكنه لم يتمكن
وشعر بنفسه وهو يهبط برفق • كان أبوه
جالسا بكامله على الأرض عندما قال مجاهد :
مسار الحير يا يا • ورد أبوه : كنت فين يا واد ؟ •
ومد ذراعه وأمسك بمجذاف موكون خلفه لكي
يضره • ولكن المجذاف انهزم كما التراب الناعم
وارتفعت أصوات الأولاد في البعيد : يا بنات
الحور ، سيمبو القمر ينور • وانتفض المم مجاهد
فجأة وشعر ببرودة شديدة وبالعرق يسيل
على وجنتيه الغائرتين وصلده • واقتربت الأصوات
أكثر : يا لا يا بنات الجنة ، سيمبو القمر يتنهى •
ورفع جذعه قليلا • وبدل جهدا كي يمد ذراعه
ويأتي بصندوق دخان من فوق الصفيحة المقلوبة •
كان يشعر برغبة شديدة في التدخين ، وأصبح
الأولاد في مدخل الوسماية : يا لطيف الطف بنا ،
دا احنا عيبك كلنا • وأوشكت أصابع
المم مجاهد أن تلمس صندوق دخانه ،
ولكن ذراعه انهزم فجأة وسقط بجواره ساكنسا



آه • وكان ييلبس بدل وقصان وكرفنتات •
قال سلامه وهو يلتفت ناحية منصور أفندي
الحق يا عباس ، الحق • قال مرسى : أنت كنت
لسه صغير ما اتولدتش ، حتى اسأل منصور
أفندي كله • ذوي منصور أفندي وخلق في
سلامة بقوة وهو يضبط على أسنانه • وقال
سيد : هو أنت عيبك ؟ • وقال المم مجاهد
ليه يا سيد ؟

ما دام سميت أمك ومشيت تبقى عيبك •

أصل احنا كنا عايشين في البحر • وكل
يوم كان نفسي الصب على الأرض شوية صغيرة
لكن أبويا كان بيضرنني بالمقذاف ، ويقسولي
لازم تمشي في البحر • وبعدين مرة جينا اميابة
رحت هريان • وقعلت الصب على الأرض لغاية
ما مشيوا بالركب • وكانت اميابة دي كلها
غيطان • وكان فيها شوية بيوت قليلة • وماكنش
فيها وسماية • وقال الأسطى عيد : وبعدين يا مرسى
عملتوا ايه في الميه والباعوض ؟ • وقال سلامة :
هو أنت كمان كنت لسه ما اتولدتش يا أسطى
عيد ؟ وقال مرسى : لا • أنت يس اللي كنت لسه
ما اتولدتش ، لكن الأسطى عيد كان اتولد بس
كان مسافر • وقال الأسطى : آه ما هو أنا
لا مؤاخنة يعني كنت مسافر • وقال سلامة :
وبعدين ؟ • وقال المم مجاهد : فضلت ماشي
لغاية ما لقيت راجل قاعد يبيع قول ، في الحنة
الي احنا فيها دي • وما كنش فيه حواليه
بيوت • وأنا قعلت ملاء • وقال مرسى : لما
لقينا الباعوض زودنا ، وبقي يخلط البنات
واليه مهباش عاوزة تشف • عملنا مؤثر فوق

التراسة على طول الشارع ، خرج الرجال وراحوا
يصطفون وراء أهالي حارة « حواء » واعتلت النساء
الأسطح ووقفن في التوافد وهي فتحات الابواب
وتركت الصبايا الاوانى بجوار الماء وتسفلن
الشاطي، وتوقفت العربات • واهتز الصندوق
الحشبي على أعناق الرجال • وكان الولد «سيد»
الأقرع يجلس على سور المدرسة • وبينما هو
يتطلع إلى الصندوق الذي يردد العم « مجاهد »
بدخله ، سالت الدموع من عينيه الواسعتين
وبللت وجهه النحيل الأسمر ، وعندما ابتعد
المركب قليلا ، غادر طائر صغير إحدى الشجيرات
المنتصبة على حافة الشاطيء ، وهوم في الفضاء
مقتربا من سور المدرسة ناشرا جناحيه ، محاولا
أن يجد لنفسه مستقرا على أسلاك التروولي بأس،
وراح طله الشاب يترافق على الأسفلت •

وضجت الوسعاية بصراخ الأولاد والبنات •
وخرج عباس مندفعاً من المقهى ورفع وجهه إلى
السما •

في الصباح ، تقدم مرسى وعباس وعسارف
أفندي ومرزوق وسلامة والأسطى عيد ومنصور
أفندي والحاج حنفي ومن وراءهم أهالي حارة «حواء»
تقدموا وهم يتناوبون حمل الصندوق الحشبي •
ولم يبق في « الوسعاية » الا الشيخ « شعبان »
الذي جلس على الحجر الكبير الأبيض ، وسعيد
وصابر وحمامه الذين جلسوا على عتبة المقهى •
وانحرف المركب إلى شارع النيل ، وتوقف أمام
المطعم الجديد •

ومن الأتفة والحوارى الأخرى ، من البيوت

لا أستطيع أن أزود الوثيقة القديمة

وارفع المقوق بآية ، كما فعلت

والكر الذي اقلنا معا ••

انا ، وانت ،

وهي الثقيل

•• هذا الذي ظننته •• يحسن الهوى

يعطيك ، ان سقطت مرة •• صلابة البشر

وقدرة على النهوض ؟

•• لا أستطيع أن أقول

باننى ظننت لحظة ، بأن رحلتى برغم شكى القديم

•• خاسره ••

ولا ولغت مرة ، وقلت انها •• تقودنى الى الخفيض

لا أستطيع ••

ولو تركت عاريا بلا ثياب

•• على مسطح الصقيع

ولو نزلت •• قطرة قطرة ، على أسنة الحراب

•• •• ••

لا أستطيع أن ادأوى الجراح •• بالكلب

إذا اردت ••

•• أو اردت ، ان يكون بيتنا •• حساب •

كلمات عتاب قصيرة

شعر: محمد مران السيد





شهرية
الفنون
التشكيلية

يقدمها: بدرالدين أبوغازي

للمرة السادسة اقيم في باريس المعرض الدولي
السلاسل بينالي باريس للشباب وهو المعرض
الذي اضيف الى المعارض الدولية الدورية منذ
اثنى عشر عاما واطردت اقامته كل عامين *

يختلف هذا البينالي عن غيره من عدة وجوه
فهو يقتصر على تجارب الشباب بين سن العشرين
وسن الخامسة والثلاثين في حين يفسح بينالي
فينسيا الدولي وهو أشهر معارض البينالي لكل
الاعمال الحديثة إذا كان سن مبدعها بل هو لا يخلو
من القبة يختص بها الرواد القدامى بين الحين
والحين فيفرد جناحا لأعمالهم على غرار ما حدث
بالنسبة لمعرض أعمال كورو وبورديل وغيرهما
من رواد القرن التاسع عشر والقرن العشرين *

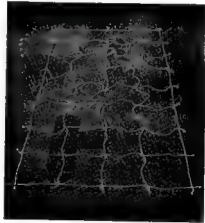
كذلك قد يعنى بينالي ساو باولو بالتجارب
التقدمية في الفن ولكنه لا يقيدنا بسن معينة
بينما تنحصر بعض البيناليات في نطاق اقليمي
مثل بينالي الاسكندرية الذي يقتصر على دول
البحر الابيض المتوسط في حين تخصص بعض
معارض البينالي لفرع من الفنون كما هو حادث
بالقياس الى بينالي لوبليانا الذي تقتصره
يوغوسلافيا على فن الحفر الحديث *

فيما عدا قيد السن فإن بينالي باريس الدولي
ينفسح لكل الدول ولتجارب الابداع الفني في كل
الجاتلات فهو لا يقتصر على الفنون التشكيلية
بفروعها المحدودة وانما هو يمتد الى التجارب
الحديثة في المسرح والسينما والباليه والموسيقى
وعلى مبتكرات العمارة والانشاءات العمرانية *

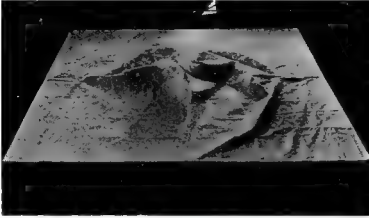
وهو يعد هذا يركز اهتمامه في هذه الدورة
على الاعمال الجماعية تلك التي يشارك فيها أكثر

بينالي

باريس الدولي للشباب



سيف الشيك - جابون - جيو تالاماسو



يسط الفعاش
جايون - جيرونا كاتالون

أعمال الشباب في العالم تواجه بعضها متخفية الحدود والفواصل الإقليمية .

في زحام من عروض احتشدت فيها أكياس البلاستيك والمسالات الكهربائية والمؤشرات الالكترونية ووسط صخب موسيقى يعن عن انشراق والتشتت والانقسام تتجمع على الجدران وتمتد في قاعات متحف الفن الحديث لمدينة باريس أعمال لا يفتح لها القلب في يسر ولا تلتك في ابتاهي وانما هي تصدم الرؤية وتهز أعصاب المشاهد اعتمادها على الصدمة والاعراب أكثر من اعتمادها بالبناء والتناسق هي لا تحقق انبساطاً للروح ولا وثاماً مع المشاعر بقدر ماتحرك في المشاهد نوعاً من العراك الداخلي والحيرة الفكرية تلمحها على وجوه المشاهدين وهم يطوفون قاعات البينالي بين بهو ألواح البلاستيك الكندية التي تنتسب تصدياً الى فن النحت والتي وضعت من أجل أن يعبرها المشاهد فيلمح تفرع تشكيلة في مرآة هذه الألواح تبعاً لتنوع ألوانها . هي في رأي مقصديها وسيلة لأحداث انقلاب في العلاقة بين المشاهد والعمل الفني حتى يدرك أعماق هذا العمل بطريق آخر غير طريق التأمل البصري .

وفي جانب آخر أوراق معلقة تسبج فيها علامات من الإحبار تنتسب الى جماعة من الفنانين اليابانيين Counter technical group هدفهم أن يخرجوا بالفن عن نطاق التعبير اليدوي البسيط للافادة من معطيات الأجهزة الالكترونية .

يقابل ذلك جماعة أخرى منهم تقف في مواجهة

من فنان لتحقيق مشروع متكامل . وقد كان هذا هو شعار بينالي باريس لسنة ١٩٦٩ ومحور اهتمامه . ومن أجل ذلك أفسح المجال للأعمال الجماعية على حساب الإبداعات الفردية لقييد اشتراك كل دولة فيها بنحبات ومصور وخطار ومصور فوتوغرافي كما قيد مشاركة كل فنان بثلاثة أعمال على الأكثر .

ويفسح النقاد الكبير جاك لاسيل والنقوض العام لمعرض بينالي باريس الدولي عن حقيقة المعرض فيقول أن البينالي أراد أن يستجيب لاتجاه عام يدها رايون كونيا منذ سنوات حين أخذ يعرض الأعمال المشتركة لمجموعات من الفنانين وسائده في ذلك بعض كبار الفنانين ، وهو اتجاه يستلهم احتياجات عصر أخذ يستحث الفنانين ليتخطوا التعبير عن مشاعرهم الفردية ويتكاتفوا مما من أجل التوصل لخلق جمالية وعلمية مما لمواجهة حركة مجتمع انساني دائم التحول متطلب في مراحل تحوله ملاحقة من الفكر العلمي والخيال الفني وفاء باحتياجاته الجديدة .

من أجل هذا كانت السمة الغالبة في البينالي هي الأعمال الجماعية . ومع الاهتمام بالإبداع الفردي إلا أنه احتل في المعرض حيزاً محدوداً .

وثمة ظاهرة أخرى تميز بها بينالي باريس هو خروجه على التقسيم الإقليمي ، ومحاولة تجميع العرض على أساس من التجانس الفني بغض النظر عن الدولة التي ينتمي إليها الفنان وبذلك ترك

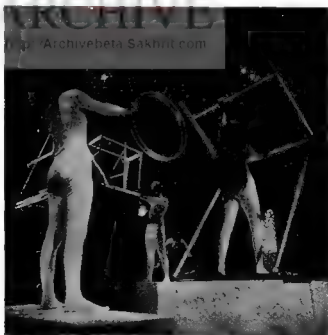
أما التعبير عن الرغز والسخط بالعيب بالقيم وتحطيمها فمسوجة قد تهز الوجدان الانساني ولكنها لا تستطيع أن تقف دون ارادة البناء عند الانسان وتضافر الذكاء والوجدان من أجل الابداع الفني .

هذه النماذج من مشاهد موعلة في الاغراب وعبارة محورة غير مفهومة ترسم على الجدران ، وصور فاضحة تلطخ الحب وتفضح الجنس وتهم المواطن هي الصدمة الاولى التي يتلقاها زائر البينالي ، بل هو لا يكاد يقف بساحته المطلة على نهر السين حتى يرى حول تماثيل انطوان بورديل العظيم التي تزين مدخل متحف الفن الحديث ويتوسطها تماثيل فرنسا مجموعة من البالونات واشكالاً نحتية غريبة ... أي تناقض بين هذه الاشكال وبين التمثال المهيب المواجه لنهر السين وعبارة شعرية من « بيغي » منقوشة على قاعدته « ابتها الأم ... هؤلاء هم ابناؤك الذين طال هراكم » ... ولعل بيير مازار الناقد الفني للملحق الادبي للفيجارو يشي لنا الطريق الى المسارب الخفية التي يصدر عنها هذا الحشد المتدافع من الصور الغريبة ... فهو يرى في هذا الشباب جيلا فقد الايقاع القديم ، جيلا ينتمي لعصر أصبح غزو

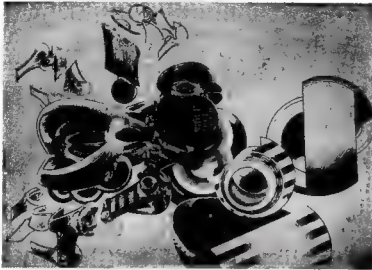
استخدام التكنولوجيا الحديثة باختيار خامات مباشرة من الطبيعة - الماء والفحم والاختساب والرمال - ثم التماشي ، اختاروها لأنها لا يصابها تعبير بذاته ولأنها خامات حيادية ثم ماذا فعلوا بها ؟

أقاموا ركاباً من رمال في جانب من القاعة وأكواماً من الفحم والاختساب في جانب آخر والقوا في حوض من المياه بعض الفضلات ثم أرسوا في الارض خيمتهم وطوها وجمعوا وشدوا بعض الجبال ثم رخواها فبدت القاعة وكأن عمال البناء قد خلصوا فيها بقاياهم ... أما هم فيرون أن الطبيعة هنا لم تعد خاماً وإنما تحولت الى فكرة .

أية فكرة يحدها هذا الجمع الغريب !! ما أشبههم بجماعة أخرى من شبابه الفنانين الايطاليين احتلت أعمالهم متحف الفنون الزخرفية بباريس في معرض صاحب البينالي الدولي وأطلق عليهم الناقد الفني اندري بارليزاسم « المارتين » . فالفن قبل كل شيء تعبير عن أعماق الوجدان الانساني ودلالة على جوهرنا وتجسيد لارادة التطور ... هو افادة خلق قدرته فيما يضيفه على الأشياء من سر التحول وما يحققه بأعادة البناء من نظام يفرضه على الأشياء .



كرونوس اله الزمن
اللييه مونتيفديو - أرجواي



فرنسا من لحظة
لاخري لينغان

هذا الحشد الضخم من عروض متباينة اجتمعت
في هذا البينالي *

بين أعمال شباب ٥١ دولة شاركت في هذا
المعرض هناك أسماء جديدة بالتقدير والاعتبار *
اولها الاتصال الجماعية وعلى الانص المبروعات
المتنارية والمشرانية فهي ثمرة لقاء بين خيال
الفنان وفكر العالم ومطليات التكنولوجيا الحديثة
تصافرت جميعا من أجل ابداع حلول لمطالب
العصر او لمشكلات المكان *

وهي في حقيقة الامر من الجوانب الايجابية
في المعرض البينالي *

عديد من الدول عرضت مشروعات فتحت آفاقا
للابتكار والتشديد ٤ وزاوجت فيها بين فنية
المعمل الفني وقدرة الملم على تحقيق الرؤى
الفنية *

وقد تجلى ذلك على اروع ما يكون في مشروع
مدينة الفضاء الذي تقدمت به سويسرا **
ومشروعات الاسكان في الارجننتين ** ومشروع
« المدينة المجر » الذي تقدم به مجموعة من
المماريين البرازيليين يعتبرون امتدادا للفكرية
المصارية في هذه البلاد التي استطاعت ان تحفظ
للبناء محتواه الشعري وأن تفرض شاعرية المكان
على الخبرات التكنيكية الحديثة وتحقق الاستفادة
منها *** ومشروع هؤلاء الشباب هو اقامة
« المدينة الجسر » التي تقف في مواجهة جنادل
وشلالات ايجياسو للتغلب على مشكلات المكان

القمر فيه عملية آلية بعد عديد من التجارب
التكنيكية ** هو يمشي على الارض ولكنه قد
وضع خطاه على الافلاك ** شجته التلفزيون
بصور غريبة ** واحتلت صحنك الحائط عند
مكان لوحات اللوفر واصبح كلماتها في نفسه
وقصص حروف الذهب التي خطها الاكاديميون
والحكم الخالدة التي تركها سبيلان الباتيون **
أعمدة الاعلان تفزو عالمهم والالواح المضيئة تبهر
أبصارهم ومأساة جيفارا ووجه كاسترو وكلمات
ماو غرست في نفوسهم تمردا صرفهم عن همس
فن فويار وشاعرية الألف الحميم في فن يونار
فانطلقوا يزرعون أعمدة الخشب والالواح المعدنية
ويطلقون البالسونات ويفرسون في الارض أيد
وأرجل ضخمة تسترخ السماء وكأنها تعلن عن
مذبحة ** لم يعد لشاعرية همس عندهم وقعا.
ولا يستطيع وقار الفن المتخفي أن يلقى صدى في
ضرام معركة تحسد في نفوسهم وتحرك فنه
بالسخط والقلق وتحطيم الاوضاع والقيم *

لقد كفروا بعبادة الأسلاف وما هم ينقضون
على الماضي فيحيلونه أشلاء *

وبرغم ذلك كله فإن ازهارا قد تقطعت وسط
هذه الأشلاء لها سحر النباتات الوحشية البرية
وتفرحها كما أن بعضهم وإن فقد الشاعرية فانه
لم يخل من جدة الابتكار ***

وهذا هو ما يبدو عندما يذهب وقع الصدمة
الارلى ونبدأ الطواف في جولة متنهلة واعية بين

والإفادة من معطياته من أجل خلق مركز سياحي دولي يربط بين البرازيل والأرجنتين .

وبالإضافة إلى هذا فإن مشروع جامعة دورتموند في ألمانيا ومشروع فندق على نهر الدانوب الذي قدمته المجر ، ومشروع أولمبياد المكسيك كلها أمثلة رائعة جديرة بالالتفات وهي في ذاتها تشكل حافزا يدعونا إلى المشاركة في البيئال القادم ببعض مشروعات الشباب المعمارية والعمرانية وفي بعضها ما ينطوي على أفكار جديدة كما أن له من الدلالات الحضارية ما يكشف عن جانب هام من جوانب إبداعنا . ذلك لأن مشاركتنا اقتصرنا على الفنون التشكيلية وهي ظاهرة التفت فيها معنات دول الحضارات القديمة التي شاركت في هذا المعرض مثل اليونان والهند وإيران وتونس في حين عيّنت دول أخرى بالمشروعات المعمارية وبأعمال المجموعات في المسرح والموسيقى والباليه والسينما بل أن بعضها قصر عرضه عليها .

إيكون ذلك لنقص اهتمام بالمجالات الأخرى التي ينفسح لها بيئال باريس أو لقصور في الإمكانيات أو لتخلف بحرية الأعمال الجماعية المشتركة وعلى الأخص تلك التي يتلاقى فيها أهل الفن مع أهل العلم والتكنولوجيا ؟

لما الأعمال التشكيلية فقد تراوحت العروض فيها بين اهتمام بالتراث وشاغل بإبراز الشخصية المتميزة من خلال الارتباط بخط الماضي مع متايه تطوره والاستجابة للتحارب الحديثة وهذا ما نفصح منه معروضات الهند وإيران وتونس وسر واليونان والمكسيك ولاكوادور وبلغاريا والفيلين ورومانيا .

وبين مشاكله للمعرض واحتوائه لروح الفنان ، وانطلاق في البحث عن لغة تشكيلية جديدة ، وخامات جديدة تحت شعار التجريب كما فعلت كندا وعلى الأخص في معرضها المستقل للتصوير الذي صاحب البيئال واعتبر من ملحقاته ، وكما بدا في معروضات فنلندا وإنجلترا وسويسرا وبلجيكا .

كما أن من الدول ما أحنت في أعمالها بأكثر من اتجاه فلاحت شخصيتها الإقليمية المميزة في أعمال وانمحت معالم هذه الشخصية في أعمال أخرى بحثا عن عالمية في التعبير . . . وهناك ثمة دول ذهبت بعروضها في أكثر من اتجاه وأوضح مثال لها بولندا فمحتوائها الخشبية تبدو كجذوع الأشجار خرجت من حفاثر الأرض حاملة طابع القدم بينما أعمالها التصويرية أشكال جديدة تأخذ بأحدث أساليب التكنيك .

أما تشيكوسلوفاكيا فقد كان شاغلها التعبير



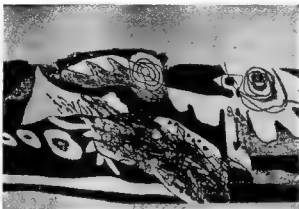
مجمع كنيسة - المكسيك



من المعرض الهولندي - بيترستروين



من المعرض الهولندي - كاول آتل



من المعرض الهولندي - جيف ديرين

معرض الفن التطبيقي المجري :

فقد قدمت المجر معرضاً للفن التطبيقي جمع روائع من فن النسيج وتجارب من إبداع الحرفيين المجريين بدا فيها تجارب التطوير التي اعتنقها جماعة من الفنانين وأعادوا بها تشكيل ملامح فنهم القومي وتجديد أساليبه .

ولقد عرضت المجر أعمال عشرة من فنانها في الخزف تصفرتها بأعمال معلم العصر ايسشتان جادوي التي تنتمي عليه عديد من الحرفيين المجريين وهو طائر في شيخوخته دائب التجديد في أساليب فنه ، وفي الاستفادة من تكنولوجيا الخامات ومزج الطين والمعادن والزجاج مزجا رائعا في أوانيه ولوحاته الخزفية .

أما المشغولات المعدنية فقد جمعت روائع من الأواني واللوحات النحاسية وتماثيل الطيور والحيوان أبرز ما فيها قدرة فائقة على ابتكار أشكال جديدة وإبداع تنوعات زخرفية ومزج بين المعادن والأحجار والطلاء بالملينا وهي أعمال تحمل طابع العصر ولكنها تنبئ عن أصالة تراثه إلى ماض حافل للمجر في عصورها الوسطى حين كان إبداعها الفني يسود أوروبا .

لعلنا المعرض أكثر من دلالة في الفية القاهرة . أولى دلالاته أن التراث نبع لا ينضب للفنان المعاصر وخلال ألف عام من حياة القاهرة ووراء الألف الوف من الأعوام زخرت بثرات فني عظيم له من نظائر الأعمال التي عرضتها المجر في النسيج والمعادن والخزف كنوز صرفتنا عنها عواد طمست خيوط الضياء التي كانت تربط نفوسنا بها . ولو استعدنا هذا الضوء لتكشفت لنا في ترائنا

بالتشكيل من وجهة نظر شبابها وموقفه من أحداث بلده ومأساة الصراع العالمي .

ومن المعارض التي صحبت البيئالي ذلك المعرض الذي أقيم بمتحف جاليريا المواجه لمتحف الفن الحديث والذي اجتمعت فيه أعمال مجموعة من شباب الفنانين الباريسيين اختارهم صفوة من النقاد من جميع المذاهب والاتجاهات ... وكما قال الناقد الفني ميشيل راجون فإن اختيار هذه الأعمال إنما أريد به تمثيل مختلف الاتجاهات الحديثة للفنانين الفرنسيين النشطاء **التيار الجديد** صدقة النقاد لهم ... غير أن ذلك كله لم يفتح في أرضاء جموع الشباب الذي حرص على أن يرفع على واجهة متحف جاليريا يوم افتتاح بيئالي باريس لافتة كتبوا عليها « البيئالي يساند السلطة ، والسلطة تساند البيئالي » .

إن عروض البيئالي من الفنون التشكيلية والمعمارية والتعبيرية هي صورة لعقبة وإيقاع لعصر علينا أن نتأملها وأن نتفهم بواعثها ونقيم أهدافها وهي أثراء لنا بالخبرة والتجربة ولكن وبه الخطر فيها هو في الانسياق وراء موجاتها دون وعي أو إدراك فيفقد الفنان صدقه الخاص ذلك الذي ينبعث من أصالته ويرتفع به عن التبعية ليحقق في الفن ذاته .

ألفية القاهرة ومعارض الفن : -

شهد الشهر أكثر من مشاركة بالمعارض الفنية في احتفالات ألفية القاهرة .

قيم جديدة بأن تجعل للفن التطبيقي في هذه البلاد مرة أخرى مكانة اللائق ولأنحت له أن يواكب تيار التقدم وأن يشكل قيمة حضارية لمصرنا ومجتمعنا وما أوجدنا في هذه الأيام إلى مراجعة موقفنا بصورة شاملة وإلى العمل الخلاق ندفع به بمجالات التقدم .

أما الدلالة الثانية فهي عناية مجتمع اشتراكي بأن يوفر الرفاهية للشعب في الكساء والسكن وأدوات الحياة فالأعمال التطبيقية في المجر تحتل مكانتها في المباني والمنشآت العامة وهي عنصر أساسي في البيت المجرى الحديث وتلك علامة من علامات الحضارة حين يصبح الفن مطلباً في حياة الناس .

وأما الدلالة الثالثة فهي ما يتجه إليه المجتمع من توفير إمكانيات العمل وظروفه للفنان المعاصر حتى يخلص من مشاكل الحياة ومن عبودية التسويق ليفرغ لادعائه الفني ويطلق خياله في مجالات الأصالة والابتكار .

معرض الفنون الهولندية التشكيلية :

وصاحب مشاركة المجر في مسابقة أخرى قدمتها هولندا في معرض جميع في (حقبة) الأهر معارض ثلاثة تمثل وجهاً من الفن الهولندي المعاصر شكلت ملامحه في ذلكا وحداسية عكست صورة صادقة لهذا الفن المجهول في بلادنا .

أول هذه المعارض تعية خاصة للمناصبه ثقلت في معرض ماري الكسندر جاك باور المحصور الهولندي الذي ولد في لاهاي سنة ١٨٦٧ وتوفي سنة ١٩٣١ وكان للشرق أثره في حياته وفنه . . عاش فيه فترات من حياته وتنفق بين الهند ومراكش والجزائر وتونس وتركيا ومصر كما أنه عاش للشرق بفنه وأحلامه . . . خلق في آفاق ألف ليلة وليلة ورسم صوراً عديدة لأحداثها وطاق بأسواق الشرق وأحيائه وشوارعه وسجلت ريشته في أواخر القرن الماضي حتى ثلاثينات هذا القرن أفراح القاهرة وأسواقها ومساجدها وملاعب سكانها . . . وقد أفردت هولندا جناحاً لأعمال هذا الفنان التي تميزت بالشاعرية وبالخطوط الواضحة التي تسود منحفوراتها لقد استحوذت القاهرة على مخيلة عديد من الفنانين الأجانب منذ فنانا الحملة الفرنسية حتى عصرنا الحديث وما أروع أن تتجمع في نهاية عام الألفية لوحات الفنانين الذين عبروا القاهرة أو عاشوا فيها وسجلوا ملامحها ، ذلك عمل جليل دعوت إليه في

مناسبة سابقة وإن معرض ماري باور ليحفزني إلى تكرار الدعوة . . . وما أجدر وزارة الثقافة . أن تضطلع بهذا الجهد فهي تستطيع أن تقدم من مجموعة هذه الأعمال معرضاً عالمياً للقاهرة في رؤى الفن التشكيلي ومثل هذا المعرض خليق بأن يطوف الدول التي شاركتنا أعياد الألفية وإن يحقق أثره لو أحسن الأعداد له والأهتمام به .

أما المعرض الثاني من معارض هولندا فهو معرض فن الجواش الهولندي وقد روعي في اختياره ما لهذه الأعمال بعد الحرب الثانية من صدارة في الفن الهولندي ، ففي عصر شغل في الفن بملامح السلوح التصويرية وقدره للمس على أبرز البلاغة التشكيلية للعمل الفني ، في هذا العصر أصبح للجواش بما يضيفه على الألوان المائية من خامات قدرة على أحداث الأثر التشكيلي المنسود من خلال التعبير عن صرة الأنفراج وتراجيديا الأحزان ودرامية الألم ، وقدره على إثراء سطح اللوحة التصويرية بتنوعات غنائية من التشكيل وهذا ما وفق المعرض الهولندي في إبرازه من خلال مجموعة الأعمال التي قدمها لصفوة من المصورين الهولنديين .

ولا يقلل عن هذا المعرض في قيمته الفنية معرض فن الحفر الهولندي وما قدمه من خلاصة التجارب الحديثة للفنانين التشكيليين في هولندا وتجارب التجديد التي طورت أساليب التعبير فن الحفر ووسعت آفاقه بعد أن ظلت خبراته التكنيكية مقيمة بحدود معينة وبعد أن انطلق هذا الفن من صفحات الكتب واللوحات المحدودة التوزيع إلى المجالات الواسعة التي انفسحت له ووسعت من آفاقه وجعلته من المتع الفنية التي اتسع نطاق اقتنائها باعتباره في قدرة عامة الهواة وفي متناولهم وبذلك أتاح للفن الرفيع بوسيلة ديمقراطية سبيل الذبوع والانتشار .

لقد شهدنا هذا المعرض بعد معرض فن الحفر البريطاني وهو يرغم اقتصاره على مختارات من الحفر الهولندي إلا أن اختيار هذه المجموعة كشف عن المستوى الرفيع الذي بلغه هذا الفن في هولندا ومن قدرة الإبداع والابتكار عند الفنان الهولندي واستيعابه العميق لكل التجارب والخبرات الحديثة مع احتفاظه بصدقه الخاص الذي يشتمل في تمييزه النابض عن عصره وعن روح المكان الذي تبع منه هذا الفن وعن القيم الجمالية والتكنيكية التي بلغها الفن الهولندي دون أن يكون تابعا لوجة أو سماعيا وراء اتجاه فهو دون افتعال يكشف من جدة وأصالة وعمق .



نصب رقم ٢٨ - اميل سونلي - باليكا



ممن مثل - رولاند بريتر - نحت - إنجلترا

بينالي پاريس ١٩٦٩

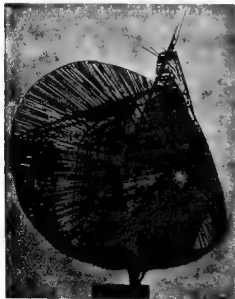


السنوڊ - جوزيف جانكوفيك - تشيگوسلواكيا

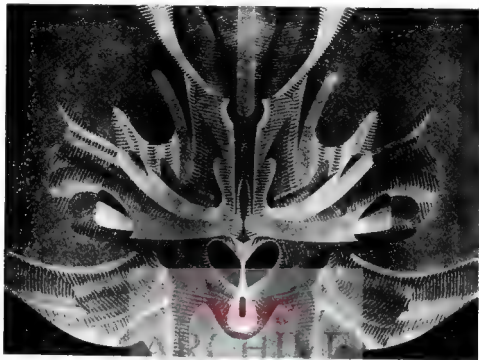


ARCHIVE

عالم مجھول - جلی - فردریک ڈی جید



تحت رقم ۱ - جان ستور چارلم - الترویج



تکون - تصوير - موريس روگيه - بلجیکا



نلان پمسات - هوزوندا زيفاد - يوغوسلاويا



شماره ۱۰۳ - تیرماه - نعت یوگوسلاویا



المنار - جوزيه كويرافو - تصوير - الكسيسك



وجه - انطونيو كاستيلانوس - لئكسيسك



نحت - بينيت كرهارد روي - الهنه



زهور بحرية
جبلدراي نوريجا
حلي الكسبيك



الدينة السمره
فيتو شاه - قصور



امومه - حشمى مرزوق
تونس

مودى على بنى
نجيب بلخوجا - تصوير
تونس

ما جنيت

على احد

حديث دار ذات ليلة بيدي
وبين ولدي الذي لم يولد-
أهديه الى روح (أب العلاء)

شعر: سعد درويش

● من أجل ألا تشهد الذي شهدت ..
من أجل ألا تفقد الذي فقدت ..
حاربت في نفسي نوازع البشر !
لكنني .. المح وجحك الحبيب ..
يا ولدي .. يطل من خلف الشيوب
وفي ضراعة الرجاء المنكسر ..
تسألني عيونه : الى متى ..
الى متى سأنتظر ؟
يا ولدي .. ما عاد يجدي الانتظار
قد نزلت من عرشها شمس النهار
وانطدت طريقها للمتحرر !

● لكنني يا ابني أريد أن أراك
في رغبة الاطفال أن أراك
للتحتمل كل الذي تخشاه ..
لكي تراني .. وأراك !

● يا ولدي الحبيب ..
يا طالما جلست في سكة المساء
أقلب الأسماء
أختار منها اسمك !
يا طالما تمكنت ذراعي الضعيفة العزلاء
يا طالما .. ضحك !
لكنني ..
من أجل أن تسلم أنت ...
من أجل ألا تشهد الذي شهدت ..
غالبت موج البحر يوم الريح والمواصف





اسلمنى - لم يكتو - الظلمة المخيفة !

.. يولدى ..

ان الحياة لعبة قديمة

بين الوجود والعدم

ونحن ما بينهما لا تقضى سوى الندم

رواية نثرية عظيمة

اولها دعوى

آخرها النهاية الائمة

وكم اخاف يا بني من شروطها عليك

فبين دمة البداية

وحسرة الرجيل في النهاية

بحر سحيق ليس يرحم الفريق

والف الف عشرة على الطريق

وفي نهاية المطاف .. كلنا نموت

نموت لا ندرى العصر !

وفي العيون حين ينطفئ شعاعها الاخير ..

تلمع خيبة التساؤل الرير !

فيم ولنا ؟! ... كي نموت ؟!

هجرت بيتي واويت للصحاري

جاءت نسمة المساء بعد رحلة الهجر

اطفأت في الظلمة قنديلي

دميت يوم النصر اكيلي

قتلت في نفسي غريزة البقاء !

●● يا ابني .. ما انظلمك !

آثرت راحة الفرا

قتلت نفسين بسيف رحمتك !

ما اوجع الرحمة حينما تكون صدقة

تمنح للفقر بلا اختيار !

ان الحياة يا ابني شيء احب ان اراه

فربما رايت فيها غير ما رايت

وربما صنعت منها غير ما صنعت

وانني يا ابني اذا اتيت

فلن اكون غير « انت » !

اسمك لا يمضي اذا مضيت !

هل يكره الانسان ان يمد ظله على الوجود ؟!

وان يطول عمره بقير ما حدود ؟!

● لا يكره الانسان ان يمد ظله على الوجود

فكلنا يا ولدي برغمنا نهوى الحياة

ولا نحب ان نموت

لكنني ... اخاف منك

اخاف حينما تقص بالحياة ان تقول :

(هذا جناء ابني على !)

في لحظة ضريرة ضعيفة ..

●● وكيف بعد ما عرفت يا ابني

يطبق قلبي ان يراه تعبر الأيام وحده ؟!

لشد ما يتقل قلبي اتنا

لا نستطيع ان نمود بالزمان ثلورا !

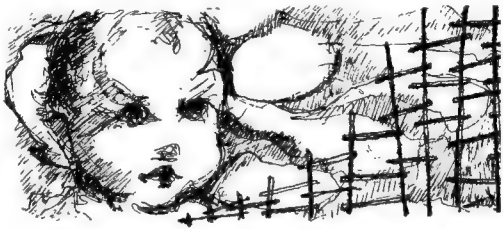
ان نسترد ما دميت خلف ظهرك

من سنوات ذهبت فلا نمود !

لشد ما اشتاق لن اولد في عمر الشباب

لكي تراني واقفا بجنايتك

يوم تقيب عنك اوجه الصحاب !



واحدة لا تعرف الحياة ؟!
هل أملت كل نساء الأرض حتى لم تعد
واحدة عفيفة الصبر ؟!

● يا ولدي ..
هل يبدي أن أحب أو أحب ؟!
الحب يا طفلي الفريد
لا يشتري ولا يباع
أحب كالأندلس

ياي كما يشاء وقتما يشاء
وقد تلوب شجرة العمر
ولا يعجز !

● الحب يا طفلي البريء ..
هدية النساء للبشر
ياي من السماء .. كالشروق .. كالطير !

● يا ابني ..
مازلت أهفو أن أراك
مازلت أهفو أن تلمني يداك
لكنني سأنتظر
ولن يطول الانتظار
أن قلوب الشعراء مثل ثوراني الشجر
تتحقق حتى تتنفس السحر
أن قلوب الشعراء دائماً الاخضر
فيا ابني الى اللقاء
قد لا يطول الانتظار !
قد لا يطول الانتظار !

لكن ترى حبا جديدا غير ما تمنى النساء ..
حبا بلا مقابل .. بلا رياء !
لكن نحس أن دنت إيمانك الأخيرة ..
إن الحياة لم تكن هباء !
أنك قد غرست زهرة صغيرة
فبيل رحلة المساء !
مأذا يصبر يا ابني لو أننا عشنا الحياة
ولم نقل فيم أتينا ؟ ولماذا نذهب ؟
الشمس لا تسأل : لم اشرقت ؟ كيف أغرب ؟
ما زال في الكون أمور سرها ممتجب !

● يا ولدي .. اجعلني !
فلم أريد أملك علوا
لكنني أهوى في أذنك سرا :
أن أباك قد أحب مرتين
أحب حبا لم يحبه أحد
بالفكر .. بالشعور .. بالمقام .. بالجسد
وكانت يا بني أن ترى الحياة
وكانت أن أراك
لكنني في المرتين ..
رجعت صفر الراحين
إمك خانت مرتين !
وفارقت بلا وداع !

● يا ابني
ألم تلاق - غير هاتين اللتين خانتا -
على مدى إيمانك الطويلة

في قصته "يوليسيس"

بقلم: أحمد عصام الدين

ودانتى الجيبرى صاحب الكوميديا الالهية ، واصحاب المذهب الرمزي في فرنسا ، وعلى رأسهم مالارميه ومن قبله بودلير وفيران ، وأرسطو المعلم الاول ، وتوما الاكويني وغيره من فلاسفة المدرسيين ، وتعاليم الكنيسة الكاثوليكية ، وتاريخ ايرلندا ، موطنه ومستقط رأسه ، وخرافاتنا وسمياتها ممثلة في شخص ستيوارت بارنل ، والأوديسة التي وضعها هوميرو ، وقصص العصور الوسطى ، وكروس وفرويد وفيكو وبرونو وغيرهم ، وآخرين وآخرين ، وتترك الكلام عن اثر هذا كله في هذا الكاتب المحيط حتى حين .

وتترجم كتابه في صورة مقتضبة سريعة فنقول انه ولد في ايرلندا ، ولكن مقامه بها لم يطل ، فقد ثار عليها في شبابه ثورة عنيفة قوية ، وكانت ثورته ضد ما تصوره أو ان شئت قل ، اعتبره ، تزمت بيئته ايرلندية ، الرومانية الكاثوليكية ، وخفيق افقها والعزلة التي كانت تضربها حول نفسها من كل جانب ، ومن هنا كان ازدهاره لحركة الشعر في بلاده ، فقد كان شاعرا كبيرا الى جانب كونه قصاصا ممتازا ، ولكن شعور الازدراء هذا يبلغ مداه تجاه ما كان يدعى بحركة النهضة في المسرح ايرلندي ، تلك الحركة الكبيرة الواسعة التي انتظم عقدها

اعلاما أمثال بيتس وسينج وأوكيس . ومن ثم فلا عجب أن نراه يغادر ايرلندا عام ١٩١٢ الى أوروبا عامة ، وفرنسا وباريس خاصة ، ثم لا يعود بعدها أبدا . وأكاد أسمع همس سؤال : هل ألقى جويس بايرلندا ، وطنه الحبيب وبكل ما يتعلق بها وراء ظهره بعد هذا التاريخ ، في حياته عامة ، وفي عمله بوجه خاص ؟ الجواب هو : لا ! فانها حقيقة لا يرقى اليها شك أن جويس يشتق مادة عمله كلها ، لا بعضها ، من ايرلندا عامة ، ومن دبلن عاصمتها خاصة . يستمد منها

يرى بعض أهل النقد الأدبي في العصر الحديث أن جيمس جويس ، الكاتب القصصى الأيرلندي ، يحتل مكان الصدارة بين كتاب القصة العالميين في القرن العشرين ، وذلك بفضل رائعته القصصية المشهورة «يوليسيس» ، ويرى البعض الآخر منهم أنه يقاسمه شرف المرتبة الاولى في فن القصة كاتبان آخرا ، أحدهما فرنسي ، هو مارسيل بروست صاحب قصة « البحث عن الزمن الضائع » (١) ، والآخر ألماني هو توماس مان مؤلف قصة «الجبل السحري» (٢) ، وأميل أنا أن أدرج كفة الفريق الأخير ، في الخلل القصصى ، جويس وبروست يومان ، لا يرقى طرف منه على طرف آخر ، فكل يشيخ يأنف في سماء المجد الفني . . . ومهما يكن من شيء فقد دخل جويس بقصته «يوليسيس» المذكورة دنيا الخلود ، فهو أحد أئمة القصة في تاريخ العالم الأدبي لا جدال .

ولكى نفهم حقيقة موقف جويس ، ونقدر مكانته حق قدرها ، ينبغي أن نعرف أولا من هو جويس ، وفي أى مناخ ثقافى عاش ، وفي أى بيئة اجتماعية أو أدبية نشأ ، وغير هذه وتلك من الأمور التي لا مناص من الوقوف عليها في سبيل معرفة حقه بصاحب أثر أدبي .

جاء جويس الى الدنيا عام ١٨٨٢ وخرج منها عام ١٩٤١ ، وبين هذين العامين حفلت حياته بالدراسة والاطلاع والتأليف ، فقد دخلت دائرة ثقافته أعمال كثيرة من عبقارة الفنون والعلوم من كل بلد وعصر ، نخص بالذكر منهم : انشنتين والآنيزابيتين ، أرباب القلم معهد الملكة اليزابيث الاولى ، وبخاصة الشاعر العظيم بن جونسون ،

(1) Remembrance of things past (A la Recherche du Temps Perdu)
(2) The magic mountain (Der Zauberberg)



مؤلفاته بالذكر « يوم الغواء » التي صدرت عام ١٩٠١ ، « وموسيقى الغرفة » التي نشرت عام ١٩٠٧ وهذه شعر ؛ ثم مجموعة قصصه سالفة الذكر « أهل دبلن » وظهرت عام ١٩١٤ ، تلتها مسرحية « المنفيون » عام ١٩١٥ ؛ ثم « صورة الفنان شاباه عام ١٩١٦ ، أعقبها تحطنه القصصية الرائعة « يولييسيس » عام ١٩٢٢ ؛ وختم إنتاجه الأدبي بقصته العظيمة « موت فينجان » وبقطته عام ١٩٣١ . ولا يغوتنا هنا أن نذكر أن جويس كان ينهج نهج القصصيين الفرنسيين الذين يلتزمون دقة التعبير ورونق الصياغة في صرامة أمثال جوستاف فلوبر وجي دي موباسان والفرنس دوديه ، فكان ينفى الساعات الطويلة في عمله الأدبي ، بعيد وإراجع ويصقل ؛ وكان يجد راحة ولذة عظيمة في هذا العمل المصني ؛ وحسبنا دليلا على هذا ما كان يستنفد الأثر الأدبي الواحد من سنوات حتى يرى النور ، فقد استغرقت قصة « يولييسيس » سبع سنوات في كتابتها ، بدأت عام ١٩١٤ وانتهت عام ١٩٢١ ؛ كما استوت حلقة « موت فينجان » ويظن أنه في اثنين وعشرين عاما .

ويزداد أثر هذا الجهد الشاق في حياة القصصيين الفنان في النفس ، حين نعلم أنه كان يعاني عتلة كبيرا في ضعف بصره ، ذلك الضعف الذي يضاد عي جزئيا أغلب حياته ، وقد اضطر جويس أن يشتغل بالتدريس فترة غير قصيرة ، ثم بالحصل الكفافي ليقوم أوده ، بل أود عائلته . وفي حياته رأى كتبه يقع عليها حظر الرقابة فلا تنشر ، أو يسطر عليها الناشرون فلا تعود عليه بخير قليل أو كثير . ولا ننسى أنه كان رجلا يسيء فهمه الآخرون ، أولئك الذين كانوا يحطون من قدره على أنه مؤلف بذيء أو غير مفهوم .

وجملة القول إن جويس كان يعيش أصعب عيش الأدباء في تاريخ الأدب كله .

وننتقل بعد هذا الكلام عن الجو الثقافي الذي عاش فيه جويس .

- ٢ -

لكل قرن من القرون في زماننا اسم يحمله وطابع يدل عليه ، فالقرن التاسع عشر مثلا هو عصر «اللايدولوجيات» وإذا نحن أردنا أن نشخص حياة القرن العشرين اثر ملامع مميزة تستر بها خلقته ، ألينا سمة «التفكير والفوضى» تصاق عليه أكثر من غيرها . وهذا في نطاق الأدب بصفة خاصة . وقد عاش جويس هذه القرون في دراساته وإطلاعه العريض ، كما عاش فجر التاريخ الأدبي حين كان يصب من الياذة هومير وأوديسة . وتفلق أثر التنشيط في العمل الأدبي ، فبرز تفنيت القصة شكلها وموضوعها واضحا ، فهو،

أهل دبلن ومن شوارع دبلن ومن أساطير دبلن ومن تاريخ دبلن ، ومن كل ما يمكن أن تقدمه له دبلن مادة يصوغ منها عملا فنيا باقيا . وما كان جويس في شجرة هذا المد البعيد لينسى أيام طفولته الممتعة ، وشبابه الضائع مصدرا حيا من مصادر عمله الفني . وقد يسود لأول وهلة أن جويس على أساس من هذا الكلام يفسق نطاق عمله الفني عن أي قصصية نابه آخر ، إذ كان لا يجاوز مصدره حدود دبلن- الزبانية والمكانية . ولكن هذا القول رغم صحتة إلى حد بعيد ، لا ينفي حقيقة أبعد أثرا ، فلا عزم كذلك أن عمله أصسق في جذوره من عمل غيره ، وأعرض في شعابه من سواء ، فتميزه روح الفكاهة الرثة ، والحيوية المتدفقة ، والجفاء أو الملطة التي لا يلبس جانبها ، وهو هنا موضع مقارنة دائمة من جانب النقاد بالشاعر الانجليزي الأول جوفري تشوسر المشهور بقصص كاتربري . كذلك يميز أعماله فيما يرى النقاد الكبير هاري ليفن في كتابه « جيس جويس » ما بها من تفصيلات واقعية وتوثيق لمسا يجرى على نسق التقليد الطبيعي المصني ، إلى النمط السيكولوجي العميق الذي يتضمن في تكتيك التدفق الذهني مما سيأتي عنه الكلام فيما بعد ، ومعالجة الشخصيات معالجة قاسية ، تلك المعالجة التي تظهر أروع مآظفر في مجموعة قصصه القصيرة التي تحمل اسم : « أهل دبلن » ، وموهبة خلق الشخصيات التي تتجلى في أقوى صورها وأبدعها في قصته الطويلة « يولييسيس » موضوع مقالنا . هذا إلى حساسية ملحوظة تجاه اللغة والكلام والانطباعات السمعية مما يستتاوله الكلام بعد قليل ، ولا يمكن هنا أن نفلل ما اشتهر به من تجاربه في بناء القصة وتكتيكها المعروف باسم « تيار الوعي » وفي اللغة حيث كان لدراساته اللغوية واهتمامه بقل اللغة أثره في ابتداعاته وإجتراراته الجديدة ونخص من

والقموض « طابع العصر كله ، فقد كانت تستمد القصة مادتها من منابع مختلفة ، فكان « الفرد فيها يطفئ على المجموع » ، كما كان « يطفئ العقل اللاوعي على العقل الواعي » . وكان « يفلط الهذيان المنطق » على نحو ما كان « يسود الرمز على التفصيل » ؛ ويزيد صبيب الإشارة على الإفصاح ، فكان القموض الذي يلف القصة في ثوبه الغامض ، وكان التعقيد الذي يحوي القصة في جوه الحير . هذا التعقيد وذلك القموض اللذان جعلتا الغاري ينفر من قراءة القصة الحديثة ، وهو الذي كانت تشده اليها قصة القرن الماضي ، قصة ديكنز أو ناكري أو سكوت .

وسمة أخرى من سمات لقصة الحديثة أن المؤلف يعني كل العناية بانتقاء مادته ، بل كثيرا ما يضطر أن يأخذها من مصادر تقوم خارج حدود الزمان والمكان التي ألهمها الغاري في سابق أيامه . فإذا أضفنا إلى هذا التفتيت الذي يجعل صاحبه كل عمل فني ، أداته الكلمة أو الصوت ، استلطنا أن نكون فكرة سليمة عن مدى التخلخل الظاهري والفهمي ، تشكليه والبدعي عن المنهج المألوف مما ذهب به زوال النسيم الفنية الأولى . ويمثل تار الاديب بصون عصره في موقفه من الموسيقى فقد أخذ يحاول تقليد الموسيقى عن طريق تطويع اللغة وضبط مقاديرها في « نظام يعاين معنى » ، يحدث من الأثر في الجليس ما تحدثه الموسيقى دائما ، يعوئ ظنا مؤرق ، ويكفر كما تهن ، وكل مثل ذلك في عن الرسم ؛ وليس بيننا من لم يسبح بمذهب « الانعزاعية » . فيه ومدى أثره في الفن الأدبي . ولا يعوننا هنا أن نقول في ضوء ما مثلنا له أن هذا كله أدى إلى جعل أبعصه شيئا يرضى أكثر مما يقنع ؛ ولذا ذلك نراه في جويس عمه ، وفي « ديوليسيس » خاصة .

هذه هي صورة المنساج الثقافي الذي تنسم جويس هواءه في الفترة التي كان يعد فيها قصته الخالدة موضوع مقالنا ؛ وهي في جعلتها صورة عامة ، ينقلنا انكلام بعدما إلى الحديث عن مؤثرات بعينها في كيان جويس الفني ، وأساليب جديدة أتت بها أصبحت تؤثر عنه ، وتنسب إليه .

فأولا ، ونحن لم تكن نقطع حبل الكلام عن جو العصر وما يزرع به من نظريات بعيدة الأثر ؛ يبرز من بين هذه أكثر من نظرية كان لها أثرها المباشر مرة ، وأثرها غير المباشر أخرى ، في عمل جويس القصص .

أول هذه المؤثرات ، ولعله أهمها - فرويد . كان فرويد يدعو إلى تحليل النفس الانسانية ؛ ويرى هذا سبيلا إلى معرفة بيت الداء ؛ وهذا التحليل ليس إلا لونا من ألوان التفتيت الذي

أى التفتيت ، حين أعمل معوله في القديم ، هب أهل القلم يشنون الغارة لا رحمة فيها ولا هودة على كل ما هو قديم ، فكان جويس يعد تحفته الكبرى « ديوليسيس » ، يصفى عليها سوقية ، تذهب بمعنى « الأدب الحق » فيها ، وتهبط به في تقدير الغير ، فكان أن دعاه القوم « يذينا » - وحملت آثار ، لتفتيت أحداث القصة وشخصياتها ولغتها ، بل حتى الكلمات التي يعبر بها ، فلم يعد المؤلف يختار الموقف ، ويتبنى المواقف ويصوغ اللفظ الذي ينبغي أن تنطق به لشخصيه جميلا أو بارعا أو غير ذلك . مما يتفق وشكل الاطار العام للقصه على نحو ما كان يعمل فصاصو أوائل القرن ابدى نعيش فيه ، ونحس بالذل منهم جورج مور الايرلندي .

وبعد احد الأسباب التي تضافرت على بعث هذه الصاعرة إلى الوجود ، أن أحدث احدث فرويد واشتدتي ومارس لغت الاطار ووسستوي الافئدة ، هذان فرويد ، على نحو ما يبين دنسور براون في نتايه الرابع « فرويد ومن بعده » ، أن ، أي فرويد ، يربيع الستار عن لجسي ويعول عنه ابعبر « حتى هي ابعص حقا أن ابعده في الجس في بل راحيه » . وتحديث ابعشتي عن النسيه حديث عري له تقديم ثاب « ما هي النسيه » (٢) ترجمه الاستاذ كريس باستلنلر في « ديوليسيس » من حلاله ليع تبوروت انقرة ، « بارقة النسيه » عبيد في الادب ، « حاجت النسيه » لا سستيتز سيعرة نامه على عالمها ابدى تحريك فيه مما انه قراء قصص الماضي ؛ وانسا تف موقعا نسبيا يرتكر على علاقتها بغيرها ؛ فليس هناك شيء مطلق ، في هذا الوجود الانساني ، وفق مارلس نافوس مجتمع جديد ، الشص في هو صاحب السلطة في كل جانب ، فضلا وستقراطيه ولا راسماليه ولا غيرها من آله المجتمع التي كانت تحظر أمام بصره وسمعه .

وكان أمرا طبيعيا بعد هذا أن تنهأوى المثل واحدا بعد آخر ، وأن ينزع أهل الادب في محاوله خلق غيرها بعد أن شجعتهم النظريات الحديثة في ميسادين الاجتماع وعلم النفس والاقتصاد وغيرها على عدم القديم والإطاحة به . وشيت نار الحرب السالمية الأولى ثم وضعت أوزارها ، ومسا لفظت القيم الفنية التي كانت سائدة حتى ذلك الوقت نفسها الأخير . وكان جويس أحد الذين لم يهتموا للحرب الضروس كثيرا ؛ ولكنه كان من الناحية الأخرى أحد أولئك الذين أخذوا يقومون بالتجارب في حقل القصص في ظل النظريات الحديثة . ولعل سمة بارزة من سمات القصة في هذه الفترة « التعقيد

(3) What is Relativity, trans. by . Kremer

التيدييات ، انه مخلوق يحتاز مرحلة انتقالية من مراحل التطور في هذا الوجود » .

ويأتي بعد هذا دور ينشئين في الكلام . يومئذ يروي ق كتابه «اينشتين - الرجل» أعباه ويطرياه(5) في معرض حديثه عن حياته صاحبه الى قول اينشتين بالذرة وحيدة وجود كل شيء في دنيانا ؛ فانضوء لديه مؤلف من ذرات ، وكل مثل ذلك في كل شيء في هذا الكون ؛ ولا يلبث ، اي كونوي ، ان يعود فيؤكد الشيء ذاته أثناء العرض العام لنظرية النسبية يشقيها ، الخاص والعام ؛ - وهو فيما يومئذ ، اليه ويؤكد انما يبرز أهمية حقيقته علمية لبري لم تكد تدخل نطاق الادب حتى غرت من اساليب النظر الى الحياة وطرق التعبير عنها . ويضي كونواي فيقول ان اينشتين يفعل هذا قد حطم ثقة الانسان بنفسه فبعد ايمائه بمبدأين كانا دعائتي صرحه المفكري ،

حما « الحتمية والسببية » ، واذا غدا الانسان في عالم البشر يقابل الذرة في عالم المادة ، وبن يصعب بل يتعذر ، بل اذ أقول يستحيل . ن يقوى الجزء على التنبأ بتصرف وحيدة الاكترون وسلوكها في أية صورة ، أقول اذا قعد الانسان عن هذه المعرفة ، فسر لنا هذا طابع الانعقاد الذي يحمله تصرف الانسان ونظر نحن اليه في ضوء « (1) سمة عدم الاستقرار التي تسم للكترون في غيوه ورواحه وتغيره المستمر ، ما هذا قيساً نرى الا تحو كالمادة الانسانية . وواحدة من نتائج القوى الاستيعابية ، عدم استطاعة الانسان ان يرى « الحقيقة الموضوعية » ، في وضوح لا شائبة فيه من شك عن طريق استخدام ما من شأنه الأخذ بيد حواسه على ضعفها أن تدرك ما يريد ادراكاً سليماً ؛ فقد شوهت هذه لطريقة وجه الحقيقة التي يحاول أن يكشف عنها ؛ وكان ان برزت الى الوجود فكرة الرمز الى مالا سبيل الى ملاحظته او رؤيته ، ملاحظة دقيقة او رؤية سليمة . فكان ما يراه ثابتاً في الماضي يراه الآن تحكمه علاقات بغيره ، وأصبحت المعرفة في كل امر بالعلاقة التي له بذلك الغير . وكان أن برز مبدأ «العلاقة» في مضمار الادب واضحا جليا في أعمال كثيرين أحدهم جويس ؛ وظهر أن النسبية في الخلق الفني ، فكانت الشخصية غير المتكاملة ، وتمثل عند جويس في شخصية ستيفن ديدالوس في قصة «بوليسيس» ، على نحو لا يرقى اليه غير شخصية «توستروم» التي خلقه الكاتب الانجليزى (البولندي الاصل) جوزيف كونراد في قصته التي تحمل هذا الاسم . ونتيجة أخرى من نتائج النسبية احساسى جديد بنهاية الزمان

يحمل طابعه كل عمل في العصر « فالفظة مثلا ، لا نرى فيها شخصية يتماثل كيانها ، وانما نرى فيها «فئات الشخصية» ان صح التعبير؛ والنفس لا يلقى فيها غير خليجتها تومي ، اليه ، والفكر لا يظلمنا منه الا اشطحات تنم عنه ؛ والغراز تعبر عن ارادتها في دقة غير حافية . وكل مثل ذلك في كل شيء في هذه الحياة - مناظرها ، مشاهدتها ، علاقاتها ، أوضاعها - هي ذاتها ، انها ، أي الحياة ، لم تعد تعرف ، الاستمرار ، بل أكثر من هذا ، أن الحقيقة ذاتها لا وجود لها في نظر العلم من حيث هي كل قائم بذاته ، وانما هي في نظره قد نعتت الأحرى الى ذرات على نحو ما بين كونواي في كتابه : « اينشتين » ، الرجل وأعمانه ويطرياه . وعلى أساس من هذا ، فان بطل القصة لا سيطرة له على عمله على نحو ما دن عليه شأنه في الماضي . ويزداد الخوف سوء . واذ أقول نعيدا سواء يسوء ، حيث ندرج حقيقة هذا المصن الذي حل به ، عندما تعلم انه عيد لسيولوجي ، سلطانته الجسد ، رقى لجهده العصبى ، تسيره الغريزة في أى طريق تشاء ، او التفصيص الانجليزى المشهور الدس حسلى عن الانسان ، لا انسان هذا العصر . لى يعيش فيه ، بل انسان كل عصر ، يقول ما هتلم : « الإنسان دمية بيد أعصابه » .

ونعود الى العالم عن كالتفصيل النفس الذى أتى به لرويد واثر في جويس - كان فرويد يفوس في أعماق النفس البشرية وكان الى جانب الجنس يتشددت عن « مستنقعات اسلوك الانساني» (4) التي تقوم تحت العقل ، والتي لا سلطان لأحد عليها غير الغريزة وحدها ؛ وقد دعا هذا كله أن تشجع جويس وغيره من أدباء القرن على معالجة الشؤون الجنسية دون أن يردمهم حياء ، أو تقعد بهم خشية . ولم تعد الشخصية هي التي تهم ، بل الفكرة ، وحملت القصة طابع الحرية في حديثها عن الجنس ، سواء كان هذا الحديث من الناحية البيولوجية أو من الناحية السيكولوجية . أما لماذا ذهبت قيمة الشخصية في العمل الأدبي على هذه الصورة ، فسؤال لاتصعب الإجابة عليه : ففي ضوء التفتيت الذى ساد العصر ، والفنى ترتب عليه نتيجة طبعية « ذهاب المادة الميكانيكية وحلول حرية الإرادة محل العتمة الفلسفية » ، مما جاء في تقديم كتاب كريس سالف الذكر ، - في ضوء هذا لم يعد الانسان ما كان ، وانما لا يعدو أن يكون ذرة في هذا الكون - ثمة حلقة من تاريخه فهو لا يستأهل التكريم ، وهو ليس حتى أرقى

(5) Einstein, The man and his theories, by : Conway.

(4) Freud and Post - Freudians by A. C. Brown.

ونحن حين نمضي في سرد مويجس للقصة ، لا يفوتنا أن نقدم في انهامش مع نهاية كل فصل الموقف المائل في ملحمة مويجس الخالصة التي أحد عنها جويس وبها اقتدى .

وقيل أن نختم كلامنا في هذا الجانب من الحديث ، ينبغي أن نشير الى مؤلف سيرجيمس فريزر الضخم إذ يقع في اثني عشر مجلدا ، الذي دعاه « العنصر الديني » ؛ وفيه يتحدث عن الأساطير ويربط بين بني الانسان في كل أرض على مر الزمن . . . وقد فرأ جويس فيما قرأ هذا اسفر الضخم ودرسه واستطاع ان يدرك حقيقة معنى إشارة فرويد وغيره من أرباب التحليل النفسي الى حيث يقوم الفرق بين الشخص الناصح والطفل ، بين الانسان المتحضر والانسان البدائي ، ففسد أمده مؤلف سيرجيمس بمزيد من المعرفة بالانثروبولوجيا أعانته على رسم صورة الانسان الذي يريد .

- ٣ -

هذه هي صورة عامة للمؤثرات الخاصة في عمل جويس الفني ، ولكنني أرى الحديث لا يبلغ تمامه حتى نتكلم عن موقف جويس الفني وأسلوبه الذي أصطنعه في صنيع معجزته القصصية « يولييسيس » .

يقول دي موباسان مامعناه ان مقدرة القصص انما هي «قدرة على حشد الدقائق الصغيرة التي تتكرره ، والتي من شأنها أن تبرز آخر الأمر مغزى القصة الجوهرية ؛ فالقارئ لا يدرك هذا المغزى حتى يأتي الى آخر كلمة فيها وهو يقرأ في حرص ظاهر ، يستأنى حتى يهي ، ويصبر حتى يدرك . ولا يقدم لنا المثل الفاسط على صفة ما ينهب اليه موباسان فيما يقول مثل قصة « يولييسيس » موضوع مقالنا . فنحن نرى شخصيات الرواية لا تحتل الموضع الأول في اعتبار القاص ؛ وانما الذي يولييه جهوده كلها هو الفكر الذي تنضج به الشخصيات . ان ما يكثر في هو جريان الفكر في سبيل لا ينقطع ، أو ما يسمى فنيا بتيار الوعي والنولوج الصامت ، فهذا طريقه الى نقل رموز العقل الباطني ودلالات الأحلام الى القارئ ؛ ولا تكاد تكون في حاجة الى القول بأن الكلمة أصبحت «وحدة أهم من غيرها في هذه الطريقة السيكلوجية . غير أنني أرى أن أنه الى حقيقة هامة هنا ، تلك أن تيار الوعي والنولوج الصامت ليسا شيئا واحدا أو اسمين لطريقة من التعبير مختلفين ، وانما هما أسلوبان يختلف الواحد عن الآخر . ويشهد كثير من أهل النقد على هذه الحقيقة .

والمكان ؛ ويقدم لنا جويس في قصته «يولييسيس» المتسل مرة أخرى دون عناء . فان يوما واحدا يزخر بالأعمال والاحداث والتجارب أطول من عام . يعضي لا يخلف ذكرى ؛ وليس أدل على هذا من ملاحظة عابرة للحياة الانسانية ، فاللحظة التي يمضيها لمرء في انتظار حدث ما تطول في تقديره أعواما في الوقت الذي تمضي فيه ساعة من لذة كانها لحظة خاطفة . وفي هذا ، فرق كل الفرق بين الزمن الذي تدل عليه عقارب الساعة و «تحكمه حركة اليندول» ، وبين «الزمن الذاتي» الذي يكرن فيه تقدير الانسان احساسه هو المقياس الوحيد له . وإذا نظرنا الى يوم جويس الذي يقوم قصته في ضموه هذا الكلام ؛ وجدناه يوما مؤلفا من ثمانية عشرة ساعة في حساب «الزمن التقليدي» ؛ ولكنه أضعاف هذا العدد أعواما في حساب الزمن الذاتي . ومن ثم فان «الزمن التقليدي» شيء ، و «الزمن الذاتي» شيء آخر ؛ وعلى هذه الصورة تفقد الحياة استقرارها التقليدي الذي ألفتته الانسانية منذ جاءت الى الارض .

بقي بعد هذا وجه واحد من الكلام عن المؤثرات الفنية في كيان جويس الفكري . كان يرى يونج غير ما يرى فرويد من أن الجنس هو « الدافع السيكلوجي الرئيس في بناء الحضارة الانسانية » ؛ وقال بنظرية « اللاوعي الجماعي » للبشر ، وهو عبارة عن «إرث مشترك بين بني الانسان يصل الى طريقه الى القرب بين «الحجيرة الآلية» أي التي تقع الآن ، وبين الدوافع الغامضة التي تغيب جذورها في تربة الماضي البعيد ؛ بمعنى أن الانسان صورة متجددة لأصل ثابت يعضي عليها العصر أو البيئة لونها ؛ ولكنها لا تفقد حقيقتها الأصلية الذاتية . ومن هنا يمكن القول بأنه عن طريق الاسطورة يستطيع الفنان أن يربط بل هو يربط فعلا بين المواقف والشخصيات بعضها ببعض في شكل جديد . وإذا التمسنا دليلا على صحة هذا الكلام في قصة «يولييسيس» لانتجس جهدا شافا ، فإنا نقرأ عن تجول ستين ديدلوس في أحياء دبلن بحثا عن أب وروحي له ؛ ويقابل هذا في أوديسة مويجس بحث تلماخوس عن الشيء ذاته . هذا من ناحية وضع خاص أو موقف خاص تنسج على وجه التشبيه فيه بينه وبين قصاص الاغريق القديم (٦) . أما من ناحية الشكل العام ، أو ان شئت فقل ، من حيث الإطار الذي تدير فيه القصة ، فواضح بما لا مجال فيه للشك أن جويس استعار من صاحبه اليوناني شكل أول واثمة قصصية عرفها العالم وأقام عليها بناء قصته من أولها الى آخرها .

(٦) يتجدد هذا التساؤل على طول القصة .

ويتروك المونولوج الداخلي هذا من «صور معنوية» أو انطباعات حسية ، وإظهار وذكريات وملابس مقترنة بظروف معينة تبعثها الأحداث الخارجيه ولديها لا تنطق بها الشخصية يصوت عال ، وكان أول من استخدم هذا الأسلوب القصصى الفرنسى دى جاردن سالف الذكر فى قصه « إن يعود الى الغابه » التى سميت بالإشارة إليها ، وهى النصه التى اعتبرها «النقد الأدبى» مثالا حيا كدلت على استخدام أسلوب تيار الوعى . ولعل خير مثل واحسنه على أسلوب المونولوج الداخلى قصه فرجينيا وولف البيرة «الحوج» .

ومن ناحية عامة يعتبر المونولوج الداخلى وتيار الوعى شيئا واحدا ، أو أن الواحد مماثل للآخر ، ولأن ما زال بين النقاد كما قلنا من ميل بل يصير أن يستخدم الاصطلاحين حتى يميز « المناجاة الاور حظه من هذا الطابع وقد سيطر على دماغها المؤلف فأنخذ يحزرها بما يتسق وانعاده المزجية المطلوبة والموقف الذى بين يديه » . وما يتمثل عند فرجينيا وولف واضرا بها من هذا الأسلوب يتميز فى عين النقد الأدبى عن فيض الفكر الاساسى الاثر واقعية وثبات ، الذى يتدفق من شخصيات جيمس جويس .

وإذا كان هناك شيءبقى علينا أن نقوله أو نذكره فى شأن تيار الوعى والمونولوج الداخلى ، فهو ما يبين على جيمس جويس وقراءاته قصه جاردن قبل أن يصنع معجزته القصصية « يوليسيس »

== ٤ ==

ونقدم بعد هذا شخصيات القصه حسب أهميتها :

١ - بلوم :

ليوبولد بلوم هو الشخصية الرئيسية فى القصه وهو وكيل اعلاني من أصل يهودى يعيش فى مدينة دبلن ؛ وتشكل أفكاره ومشاعره وأدراكاته الحسية وهو يشتغل بالوان التشاعر المألوف فى يومه العمل ، تشكل هذه كلها موضوع الكتاب الرئيسى . إن الرجل المتوسط العادى وقد رفعه صاحبه المؤلف الى المستوى الاسطورى - فهو شخصية جافة ، جاقية ، حسية ، نصف متململة ، عاطفية ، إلا أنه أمرؤ ذو ذكاء لا يقبل الأمور على علاتها وإنما يسأل ويستفسر ويستبين ، يملك شغاف قلب حب ملح هائم برح به الشوق الى ابنة التى فقدته وينسى روى ، وقد مات فى طفولته ، ذلك الطفل الذى يعتقد بلوم فترة من الزمن أنه وقع عليه ثانية فى شخص ستين ديدالوسى : وفى أكثر من صورة على طول القصه

فتيار الوعى (٧) هو اصطلاح يطلق على فيض المشاعر والاحساسات التى لا يعترض طريقها شيء ، والادكار والذكريات والملابس التى تعترى بموقف أو شيء ما فى ماضى بعيد أو قريب ؛ ويقال وفقا لنظريات علم النفس المبكرة فى القرن العشرين انه اصطلاح استعماله وليس جيمس العيلسوف الأمريكى المعروف . وخير معرفه له هى التى تشمل فى صورة تكتيك أدبى تقدم عن طريقه الشخصيه والأحداث خلال الصور العقلية والإظهار ورد الفعل الصاطفى فى صوره المختلفه لشخص أو أشخاص القصه ، قصيرة أو طويلة . ويعتبر أن أول استخدام ملحوظ لهذا الأسلوب كان فى قصه إدوارد دى جاردن الفرنسى الموسومة « إن تعود الى الضاية » . وإن كان أسلوبه فى هذه القصه بالذات أقرب الى المونولوج الداخلى على نحو ما تقدمه فرجينيا وولف فى قصتها العنونه «الحوج» . ويختلف المونولوج الداخلى عن تيار الوعى بمعناه الدقيق فى أن سرد الأحداث والاحساسات والمشاعر وما يهبها للشخصيه موضوع اللام تحرر طبعاً لحاله المزاج التى يرغب استحداثها ونسق من الصوت أو انتجاع الأيدعى أو ضبط النفس (٨) . وإن فيض الفكر الذى يعمل فى عقل مستيقظ وبلوم ومولى فى قصه «يوليسيس» هذا العنصر المتزن المتصل أما هو أشهر مثال واقواء على أسلوب «تيار الوعى الخفى» ويرى أهل النقد الأدبى أن ادجار آلان بو وألبرت جيمس وهerman ملفيل ، وثلاثتهم قصاصون متناوون ، يعتبرون ملانغ هذا التكتيك ، أو أن شئت فقل ، أروعوا به ، كما تفعل بعض مقطوعات فى قصه لورنس سترن الموسومة « تريسترام شاندى » ؛ ومن أبرز القصصيين الذين يستخدمون هذا الأسلوب الذى حدد جويس مصالحه ، واستحيات شخصيته على يديه ، ويصطنعونه وفقاً لحاجاتهم الفنية المختلفه وأغراضهم القصصية المتنوعة فرجينيا وولف وشروود أندرسن وارتست هنجواى ، وجون دوس باسوس ووليم فوكنر وجيمس فارل وتوماس وولف . ولم يقتصر استخدام هذا التكتيك على القصه طويلة وقصيرة ؛ وانسأ تعداه الى نطاق المسرح كما تشهد بذلك مسرحية يوجين أونيل بعنوان «فترة توقف غريبة» ، وفى مجالات أخرى مثل الإذاعة والسينما وغيرها .

أما المونولوج الداخلى فهو تكتيك قصصى شائع الاستعمال فى قصص القرن العشرين ، يقدم عن طريقه الفعل والحدث الخارجى بطريقة غير مباشرة خلال المناجاة الشخصية العقلية التى يقوم بها واحد أو أكثر من شخوص الرواية أو القصه ؛

نرى المؤلف يرمز عن طريقه لشخصيات عدة في التاريخ والميثولوجيا والدين ، تلك هي التي تجعله ظروف اليوم وأوضاعه شبيها بها تمكن مقارنته معها . فهو يولييسيس مرة وهو اليهودي التائه مرة أخرى ؛ وهو حتى المسيح مرة ثالثة ، وهكذا ما امتد حبل القصة . ويعتبر بلوم من أعظم الشخصيات التي خلقها فنان في تاريخ الأدب ، قديمة وحديثة .

٢ - مولي :

زوج بلوم ، وهي امرأة لاتخلص له . فالمؤلف يقدمها في صورة قائمة كئيبة يقابل بها صورة ينيلوب عند هوميرو في أوديسة ، إنها امرأة حسيه ، صريحة صراحه مباشرة ، خلت من التقيد في شخصيتها ؛ يحيط بها المؤلف الى مستوى بدائي من «خلق الانساني الى درجة أبعد مما لعسل بزوجها ، حتى أصبحت رمزاً لمبدأ نسائي أكثر منها امرأة عادية ؛ وهي وإن كانت الإشارة إليها دائمة لا تكاد تتوقف خلال القصة من أولها الى آخرها ، إلا أنها هي نفسها لا تظهر حتى القسم الأخير من القصة ، ذلك الجزء الذي قومه مناجاة شخصية تحل طابع بيار النوعي في أروع صورة ؛ تقدم هي عن طريقه أفكارها وهي في طريقها الى «التم» في جملة «الوحدة» تتوقف الى نهايتها .

٣ - ستيفن :

يظهر ستيفن ديدالوس في صورة بطل قصة «صورة الفنان» ، وهي رائعة قصصية أخرى من قلم جويس . وهو في هذه القصة ، «يولييسيس» ، يل في الأهمية بلوم زوج مولي . وتري كثرة من أهل النقد الأدبي أن ستيفن لا يعدو أن يكون المؤلف نفسه . ولعل الاسم يرمز للفنان الخالق . وستيفن شخص مبتكر حساس ، وشاب موهوب يفتنيه الفقر ويضيه ما عليه عائلته من «حظية الدين» وتزمتة . يضيق بأفق تربيته الكاثوليكية الرومانية ويكاد يخنق أنفاسه جو الثقافة في بلده أيرلندا . أنه يمتني أن يهرب ، ويشك في كل شيء ؛ ولكن نفسه تواق أبدأ الى الايمان . وفي القصة ، «يولييسيس» ، نراه يتأمل موقفه من أمه وهو يقاقل ضد شعور من الاتم اذ رفض لها رغبتها على فراش الموت ، رغبتها أن يترك الى جانبها ويصلي ، وبذا يعبر عن اعترافه بامتدته الى حظيرة الدين الذي قار ضله . واذا افترق عن أبيه ، نراه يقابل شخصية تلماخوس في أوديسة هوميرو في بحثه عن أب روجي يعده لفترة من الزمن والقصة تقترب من نهايتها في- بلوم .

بقيت كلمة بشأن لفظة ديدالوس ومدلولها ؛ انها نسبة اشتقاق من ديدالوس وهو شخصية خرافية اغريقية قديمة تعني بالحرف الواحد : «العامل الماهر القدير» ، فهي تجسد الممارسة والقدرة في الفن الميكانيكي ، وهو ، أي ديدالوس هذا ، راعي رابطة الفن وأصحاب الحرف والمهن . ومن حيث هو شخصية خرافية ، كان صاحبنا اثينياً مخترعاً ، فكان أول من استخدم أو أخرج الى حيز الوجود أدوات العمل اليدوي مثل القناس وغيرها . وكان المهندس الذي بنى للملك مينوس ، ملك كريت ، قصر التيه . واذا صدر الأمر بحبسه في القصر ، صلب لنفسه ولايته ايكاروس أجنحة وحربا الى سقليه ، غير أنه في الطريق إليها يقع ايكاروس في الماء فيموت غرقاً ، ويبلغ ديدالوس الجزيرة سالماً . وكان له ابن أخت يدعى بيروس وكان يقارن مهارته الفنية فحاول قتله بدفعه من فوق برج عال ، إلا أن مينرفا تدخلت فأنقذت حياة الصبي بأن حولته الى حمامة . وخلد اسمه في لفظة صفة يدل على الماهرة وخشب العقلية . هذه هي قصة ديدالوس التي يرمز في رأى نقاد الأدب الى جويس ذاته .

والشخصيات الثلاثة ، بلوم ومولي وستيفن ، هي أهم شخص الرواية ، ومن بين ما بقي منهم لم يعد تستحق شئنا من الذكر غير الأشخاص التالية :

١ - ميل بلوم :

ابنة بلوم الشابة من مولي

٢ - سيمون ديدالوس :

والد ستيفن ، وهو شخص مرح ، لا يكثر لمسئولية ، مفرم بالشراب والغذاء ، يميل الى افعال شأن عائلته .

٣ - ديلي ديدالوس :

أخت ستيفن النابه .

٤ - ماي جولدنج :

والدة ستيفن ، وهي امرأة مريضة هزيلة ، تؤمن بشدة في تصاليم الكنيسة الكاثوليكية الرومانية

ويحطم قلبها ارتداد ابنها عن عقيدة عائلته . وتعتبر هي وسيمون والدين الخياليين ، في القصة ، لجيمس جويس نفسه .

وحدث فراش الموت الذي تظهر فيه الأم في قصة «يولييسيس» هذه ، يظهر مرة أخرى ، وانما في صورة معدلة ، في مسرحية جويس المشهورة بعنوان «المتفيون» .

الوج ، وقصد غاص فكره في عزلته الروحية .
ويتأمل ويفكر بين الحين والحين في موت أمه . (١١)

الفصل الرابع :

الساعة الثامنة صباحا .

ينهض بلوم من فراشه ، وبعد افطار زوجته .
يفكر في موضوعات شتى . يأتي لزوجه مولي
ببريدها الصباحي ، ومن بينها جواب من حبيبها
بلازين بويلان . (١٢)

الفصل الخامس :

الساعة العاشرة صباحا .

يذهب بلوم الى مكتب بريد النسائية ، حيث
يتسلم رسائله من عشيقته مارثا ليفورد ،
وتعلم كاتيه على الاله اللاتينية ، وهي امرأة بينها
وبينه اسياب غرام لا يتنضب معين انتباه عنها ،
ويخطبه في رسائلها اليه باسم هنري فلور .
ثم يلف ، الى بلوم ، بعد هذا عند رئيسه ، ليسمح
بعض الموسيقى العذبة ثم يمر بمخزن عقاقير
ليشتري شراب ليوم لزوجته . ويعطي بعدها
الى حمام عمومي لكي يستمتع لحظة بالندى لعصية
التي يصفها الماء ودينه . (١٣)

الفصل السادس :

الساعة الحادية عشرة صباحا .

يخص بلوم حفل جنجال صديق سابق يدعى
بادي فيجرام . يتعطل غريه مع سيمون ديدابوس
واكت ستيفن وآخرين من اهل ديلن . يتفكر بلوم
في نصيبه الانسمان وفي الموت ، بينما يلزم
الاخرون جانب الصمت في اذعان لاحداث الزمان
ظاهر ، او هم يلقون الملاحظات المتقضبة التي تنم
عن مدى ما حصل بهم من تعب واعياء . وبعد
الجنائز ، يجري اختيار باقة من المزين يقصدون
الى ارملة ديجنام . (١٤)

(١١) ستيفن هنا مثل برويس في الادوية . وتمتعه
بقابل قصة «بروتيه» واي نيتون في الاسطورة الاثرية ،
ويتخذ اشكالا مختلفة فهو في كل مرة غيره في الاخرى .
(١٢) في العادة في كاليبسو ، انها قصة اوديسوس
ملكه جزيرة اوچييا التي رمت الماصفة على ارضها .
ومدته الملكة بالشباب الدائم والظلود ان هو يبقى معها
الى الابد .

(١٣) تقابل قصة بلوم هنا قصة آكلي شجر اللوز
صد هومر ، وهم قوم كانوا ياكلون من شجرة اللوز ،
ومن يطعمها ينس اهل ودياره وصحبه ويفقد كل ريشته في
المودة الى دياره ، وتستبد به رغبة واحدة رغبة البقاء في
ارض اللوز لا يفل شيئا .

(١٤) تقابل القصة هنا قصة رحلة يوليوس في
الادوية . انها تحكي رحلة الفتي الافريقي الى اقسام
السقي . .

وتقدم بعد ذلك القصة ذاتها « يوليوسيس »
للقاري ، في صورة مقتضبة . وتشر في ديل
الصفحة الى وجه الشبه بينها وبين اوديسه هومر ،
وهو شبيه لا يكاد يحلو منه فصل واحد من
فصولها .

والقصة كلها تمثل يوما واحدا من ايام انبياء
العادية للبطل ، بلوم ، ولكنه يوم يزخر بالاحداث
وغيرها ، انه اطول يوم عرفه الادب الصالي في
حياته الطويلة حتى وقتنا هذا . انه عدد من
الساعات تبلغ ثمانية عشرة عدا ، فتحكيه القصة
في ثمانية عشر فصلا . ولكن كل ساعة من
ساعاته تمثل حكيه من دهر حياة البطل : فدان
العصل من القصة لا يحكيه ساعة او بعضها ،
وانما يحكيه احداث سنتين ذات عدد في حياة
لبطل وقومه .

والقصة في صورتها المتقضبة بينما تحتفظ
بالخطوط الرئيسية في الاصل الذي ترقد اليه ،
لا يذهب منها الا ما لا بد ان يذهب في موجز من
مطول ، واليك القصة (٩) :

الفصل الاول :

الساعة الثامنة صباحا .

نرى ستيفن ديدالوس وهو ينهض من النوم في
البرج القديم على شاطئ خليج ديلن . انه يعيش
مع بك موليجان وطالب علم يدعى هاينز .

الفصل الثاني :

الساعة العاشرة صباحا .

ستيفن يلقي درساً له في فصل صبية في مدرسه
مستر ديزي . انه ، اي ستيفن ، شخص شقي
لا يستطيع ان يحتفظ بعقله في عمله . فاذا فرغ
من حصته اخذ يتحدث مع ديزي الذي يطلب اليه
ان يحاول ترتيب اس نشر رسالة في موضوع امراض
الأنف والفم . (١٠)

الفصل الثالث :

الساعة الحادية عشرة صباحا .

يقوم ستيفن بتمشية على طول الخليج ، وتقدم
شخصيته واتجاهه العقلي فيض أفكاره وهو يرتقب

(9) This Generation, Sum. by : George Anderson
and Eda Walton, Simon & Schner, N.Y 1940

ستيفن هنا هو تلماحوس في اوديسه هومر ، وفيه خرج
يبعث من ابيه في الكتاب الثاني من الملحمة الاثرية .

(١٠) ستيفن هنا يقابل نستور عند هومر . وتمتعه
بقابل نند هومر قصة نستور الحكيم الذي يمشي به ، اي
تلماحوس ملحمة اسيرة .

الفصل السابع :

الساعة اثنتا عشرة ظهرًا .

يزور بلوم مكتب إحدى الجرائد اليومية حيث يناقش السياسة مع الحاضرين وبعد ترتيبات نشر إعلان . يأتي ستيفين إلى نفس المكان ويدعو الحاضرين فيه إلى الانضمام إليه في حان ضيوعا عليه . فهو قد استقال من عمله مع مستر ديزي وهو الآن يحس إحساس صاحب التراء البعيد ، وقد أصبح في جيبه شيك برتبة المئتين - (١٥)

الفصل الثامن :

الساعة الواحدة مساء .

يسير بلوم خلال شوارع ديلن ، يلاحظ الناس من حوله في الطرقات ، خاصة من كان ذا شهرة منهم أمثال (١٠ الشاعر وغيره) . ويفصد بلوم أحر الأمل إلى حان دامي باين ، حيث يتساوون غداه مؤلفا من سندوش وناس بييد (١٦)

الفصل التاسع :

الساعة ، ثمانية مساء .

ستيفين ديك موليجان وهانيز يتوضون عمار متنافسة أدبية حادة في مكتبه عامة . ويدور النقاش أساسا حول شديبير ، وي طرح ستيفين على الحاضرين نظريات من بنات يهكوه عن هيدمت وحياة شديبير الخاصة . يدخل بلوم الحنية ذاتها ، ويرى بالجماعة التي يحتفل النقاش بين أفرادها ، في طريقه إلى مكتب جريدة (١٧)

الفصل العاشر :

الساعة اثناثة مساء .

بلوم وستيفين وسيمون ديدالوس ودغل أخت ستيفين ، وعدد من الأشخاص الآخرين يطوفون في شوارع ديلن ، وتتردى مناسط المدينة

(١٥) إنها قصة إيرليس عند هومر . وهي قصة إيرليس ، رب الرياح في الأسطورة الأيرلندية ، أنه حبس كلف يندره في أي وقت يشاء ، أو وفي رغبة الآلهة من هم أعلى منه رتبة .

(١٦) تقابل القصة هنا قصة اليسيريجون

(Lemnigodanes) أوديسة هومر ، وهم قوم من الماقلية أكل لحم البشر يسكنون جزيرة سفلية . أرسل إيرليس الأوديسة اثنين من رجاله يطيلان الآن بالرسو فيها ، فشدق الملك بواحد وفر الآخر . ثم جميع القوم على الشباطير يتلفون إيرليس ويحلونه في سفينتهم بالعبارة .

(١٧) تحاكى القصة هنا قصة سكيلا وبشار بيد في الأوديسة . وسكيلا هي ابنة كرايس عند هومر أول الأمر ، ثم هي جنية في البحر تحولت بقفل مرة سيرس لعب جلوكس لها إلى وحش يشع المودة .

وتتصاعد أصواتها في صور انطباعية تستغرق ثمانية عشر مشهدا . وتختتم القصة بعرض في الشارع يقوم به الزاوي على إيرلندا وحاشيته في طريقهم إلى بازار خيري (١٨)

الفصل الحادي عشر :

الساعة الرابعة مساء .

يذهب بلوم إلى فندق «أورمانده» حيث يتناول وجبة طيبة ، ويقابل والد ستيفين وأخته . يذهب بعدها فيكتب رسالة غرام إلى عشيقته . وفي نفس الوقت تستمتع مولي زوجته وعشيقتها بموعد لهما (١٩)

الفصل الثاني عشر :

الساعة الخامسة مساء .

يدخل بلوم أحد البارات بحثا عن مارتن كنجهام الذي يدبر أمر مناقشة الترتيبات معه لدفع التأمين المستحق لمسز دنجهام . ولا يلبث أن يدخل في مشاجرة سياسية مع رجل سكران يدعى ميخائيل كوزاك ، الذي يبدأ حالا في التعبير عن غضبه ضد الساميين . واذ يتتبع كلب كوزاك بلوم ويطارده ، يهرب هذا في سيارة (٢٠)

الفصل الثالث عشر :

الساعة الثامنة مساء .

يحصل التحية بلوم بعد تجول في الطرقات طويل . يطلس على ساحة الخليج ، يطلب شيئا من الراحة . ولا يلبث أن يصبح مهتما بمراقبة فتاة تدعى « جري مأكويل » تلعب مع بعض الأطفال على رمال الشاطئ . ويحتاج بلوم إذ يشهده عرض الفتاة الفاتنة إثارة جنسية . وعندما تغادر جري المكان ، يتفكر بلوم ويتأمل صنعة من صنعه - يوم كان يغازل مولي زوجته في شبابه . (٢١)

(١٨) تتألف القصة هنا قصة الصغور المثقلة في

ملحة هومر .

(١٩) هي قصة اللانبات الهلكت في الأوديسة . وكل مقولة نصها امرأة ونصفها الآخر طائر . اشتهر بملدية أنقاء الذي يورد سامه موارد الهلاك . وقد سد إيرليس أذان ولقاء بالشمع ، ووقع هو نفسه إلى سارية سفينة . (٢٠) تتألف القصة هنا قصة السيكلوب عند هومر . والسيكلوب هم شياطين جزيرة ليرس ، وكل يدس سيكلوب وممنا باليونانية ذو العين الدائرية . عمل القوم صوغ الحديد لاله النار فولكان .

(٢١) إنها قصة نوسيك في لوديسة هومر " ونوسيك هي ابنة السيوس ملك الفيسين ، الذين ساروا نيوليسيس إلى يلاط أيتها صنعا عصفت به الريح فالتت به على شاطئ المملكة .

الفصل الرابع عشر :

الساعة العاشرة مساء .

يذهب بلوم الى احدي مستشفيات الولادة لزيارة مينا بيورفوي التي وضعت طفلا حديثا . وهنا يجري التقليد المشهور لعدة اساليب ادبية مختلفة في شكل الملاقة بين تطور اللغة وتطور الجنين في الرحم . مستيقن في المستشفى هو الآخر ، يشرب ويصخب ويهرج مع بك موليجان في ردة الانتظار بالمستشفى . ويتقابل في النهاية مع بلوم الذي يشعر باهتمام اوى بالرجل الشاب الذي يغفو سكرانا بسرعة ، ويصمم على ان يتيمه ، ويرقب المكان من اجله ، عندما تخرج الجساعة ، وتشرع في منامراتها الليلية في تلك الاحياء من دبلن ذات السمعة السيئة . (٢٢)

الفصل الخامس عشر :

الساعة الثانية عشرة مساء .

في العانة التي تديرها بلا كوهين حيث اقتفى بلوم اثر ستيفن ، يجري المشهد المشهور الذي يدعوه بعض النقاد « علة السحرة » او قصة وولبورجسناخت ، فان قصة هلويسات شيطانية تتخذ طريقها ، وتظهر اشباح وعفاريت امام عيني بلوم وستيفن ، تتخلط مع الضجة والصخب الشارب الذي يسود العانة . (ويقدم جويس كل هؤلاء في طائفة متنوعة مصحوبة من الاساليب الادبية والاشكال اللغوية) . ويؤلف ستيفن انه يرى شبح امه التي يشعر انه ميتة بل هو متيقن ؟ وفي ثورة هياجه يحلم الثريا بصداء التي يشي بها ويهرب . فاذا خرج من العان ، وقع في شجار مع جنديين انجليزيين هما كار وكوميتين اللذين يقرانه شربا مبرحا حتى يفقد وعيه ؛ وينقذه بلوم الذي يعتقد اناء ذلك انه انما يرى شبح ابنه في ستيفن . (٢٣)

الفصل السادس عشر :

الساعة الواحدة بعد منتصف الليل .

عاد ستيفن الى رشفته ، بلود بأوى سائق تاكسي مع بلوم ؛ وهناك يشربان قنحا من قهوة ملاحة ويتحدثان مع آخرين من بينهم بهار يقص عليهم حكايات خيالية رائعة . (٢٤)

(٢٥) تلاكى القصة هنا قصة ليران الشمس عند

هومر .

(٢٦) هي قصة سيرس في اوديسة هومر . وسيرس هذه هي ساحرة جزيرة آسيا التي حولت ولقاء اوديسيوس الى خنزالير عندما مارسوا في الجزيرة . وقد اقلت اوديسيوس من سحرها بفعل نيك يسي مولى ، كان قد اعطاه اياه هرمس .

(٢٧) هي قصة ايومابوس في اوديسة هومر . وهو خادم سوز امين في بيت يوليبيس ، يرمي مغالبره .

الفصل السابع عشر :

الساعة الثانية ليلا .

يذهب ستيفن مع بلوم الى المنزل في شارع اكتر ؛ وفي المطبخ يحترسيان اقداح الكاكار ويناقشان طائفة من الموضوعات مثل الموسيقى والفلسفة والفلك ومستقبل الشعب اليهودي ومستقبل الشعب الايرلندي وما اليه . ومن اهم ما في هذا الفصل سرد حقائق حيوية هامة في حياة بلوم وستيفن وتفاصيل المشهد الطبيعي الذي يعرض فيه كلاهما بضاعته . ويقدم جويس الحديث في شكل سؤال وجواب على نحو ما يجري في حوار الكنيسة بين راعيها واحلها . (٢٥)

الفصل الثامن عشر :

الساعة ٠٠٠ في الليل وقد اوغل .

يذهب ستيفن الى بيته ، ويصبح بلوم الى فراشه حيث يقص على زوجته ما حدث له خلال يومه . وتنتهي القصة ذاتها بتلك المقطوعة الرائعة التي بلغت ذروة الشهرة الادبية : زوجة بلوم تصطحق مونولوج تيار الوعي وهي ترقد في متخدها ، تفكر في زوجها وعشيقها وابنتها والجنس وتداربا الجنسية في ذاتها وطفولتها وشبابها وحياتها الزوجية ، وفي النهاية تقبل شبابها الاول شباب الحب وتاكدها للحياة . (٢٦)

- ٦ -

هذه هي قصة « يوليبيس » ، أشهر عمل أدبي أنتجه جويس ، قصة استغرقت سبع سنوات بتسامها من عمر المؤلف ، كانت بعدلها موضوع نقاش كثير ، أعني حين ظهرت . والقصة لم تخرج الى النور مرة واحدة ، وإنما بدأت حياتها الأولى في شكل سلسلة في مجلة « ذي ليتل ريفيو » في نيويورك عام ١٩١٨ . وقد ظلت تطهر حلقاتها فيها بصورة منتظمة حتى منح المستولون الامريكيون ظهورها عام ١٩٢٠ . وقد حظى بهما في بعض الاماكن على اساس من التهمة الموجهة اليهما ، تهمة السوقية . ولم تدخل القصة الولايات المتحدة الامريكية بصفة قانونية الا بعد معركة طويلة في المحاكم بين اطراف النزاع عام ١٩٣٤ .

وكثيرا ما يوجه النقد الى القصة تهمة القوض والتعقيد ، فقال انها قصة غامضة معقدة لا سبيل

(٢٥) تمالك القصة هنا قصة ايباكا في اوديسة . (٢٦) ان مولى هنا هي بيتولوب مند هومر . وهذه هي زوجة اوديسيوس التي يلم عند اوينه بان كان من امر الرجال الذين حملوا يلحون في طلب بعدها ، ورفضها ، وودعها الكلاب لهم ، فينهال عليهم غريبا وكما ، فلا يبقى منهم احد يكثر في زوجته مرة اخرى .

الى فهمها أو ادراك مقاصدها ، ولكن شيئا فشيئا جعل التقليد الذي جاءت به والتعديل الذي تناول الصفة الفنية للقصة في صور مختلفة ، شيئا فشيئا جعل تقليد أشكالها وأساليبها الغامضة تلك في القصص الطويلة والقصيرة سواء يسواء أثناء العشرينات الأولى من القرن الحالي، وقل مثل هذا في الثلاثينيات منه ، جعل تقليدها هذا يشق طريقه الى الاعتراف به بين أهل النقد والقراءة . ولم يفض وقت طويل حتى كانت القصة بمحتواها الذي لم يمتره تغير أكثر قابلية للفهم عما كانت عليه يوم ظهرت لأول مرة .

وقد امتدح النقاد الكبار هذه القصة مثلما فعلوا تجاه قصة «بريست» البحث عن الزمن الضائع ، وقصة «مان» الجبل السحري ، ، امتدحوها لمسا برر فيها من قدرة الفنان على التشخيص الرائع ، فكل من بلوم وستيفن ومولي شخصية ضمننت الحلود بين شخصيات عالم الرواية الأخرى مثل شخصية «إيفان كارمازوف» في قصة «الأخوة كارمازوف» لديستوفسكي ، وغيرها . ولم يقف امتداح النقد الأدبي لها عند هذا ، فقد أعجب أيضا إعجاب بها فيها من تصوير حي واقعي للحياة في مدينة دبلن ، وبما تميزت به من أساليب أصيلة في التعبير ، وطرائق بعينة في المسالجة ، وأخيرا بما انتزعت من نقابها من مقطوعات كثيرة رائعة تحمل الطابع الثقافي حينئذ ، وملامح المراما القوية حينئذ ، ولكن لعل أهم ما تمتاز به قصة «بوليسيس» الى كل ما سبق ، هو نجاحها في رفع أحداث يوم من أيام الحياة العادية وأفكار الرجل العادي ومشاعره الى المستوى الأصمى والدلالة التي تضفيه ملحمة أدبية .

والآن وقد فرغنا من الحديث عن جويس وقصة «بوليسيس» على أساس من العلاقة التي تربط بين الفنان وأثره الأدبي متمثلة في صورة العواطف المختلفة التي تخرج به الى حيز الوجود من بيئة اجتماعية وأدبية ومناخ ثقافي ومناخ فكر وأصول معرفة وغير ذلك مما أضفنا في الحديث فيه في السطور السابقة ، بقيت كلمة عن القصة ومؤلفها، هي خير ما نختم ، حديثنا عن جويس و «بوليسيس» .

قلنا ان القصة استغرقت من حياة الكاتب الفنان سبع سنوات امتدت من عام ١٩١٤ الى عام ١٩٢١ ؛ دأب فيها المؤلف على المراجعة الدقيقة

والتحقيق الذي لا يتعجل ، والتمعن الذي يستطيع صاحبه ان ينظر أياما أو شهورا حتى يظهر بضالته المنشودة من لفظة يريد أو عبارة يتصيدها أو تركيب أو أسلوب يسمى اليه ولا يواتيه . وفي عام ١٩٢٢ ، ظهرت القصة لأول مرة في باريس ، وكانت كما قلنا أو أشرنا من قبل، أول قصة تصطبغ بطريقة أو تكنيك تبار الوعى على نطاق واسع ، ولكن هذا التكنيك لم يكن الأسلوب الجديد الوحيد الذي أتى به جويس ؛ فانت في قصة «بوليسيس» ترى طرائق فنية فريدة أخرى (٢٧) ، مثل المقتطفات التي تزين القصة من عناوين المجلات والسطور الرئيسية فيها ؛ ثم سلسلة الاسئلة والأجوبة التي تتخلل سير القصة ، ثم التعريض بعدد غير قليل من الأساليب الأدبية الراسخة ، ثم شكل الديالوج كما يحدث في المسرحية ، وغير هذه وتلك من وجوه الجودة الفنية التي ارتفعت بالقصة عن المستوى العادي بل عن مستوى الشهرة ، فدخلت بها دنيا الأعمال الخالدة . فالقصة تقدم لنا تسجيلا للأحداث التي تقع في حياة ثلاث شخصيات رئيسية في يوم مألوف من أيام الحياة العادية في مدينة دبلن ، عاصمة أيرلندا . انه يوم ١٦ يونيو عام ١٩٠٤ . ويبدو التوازن مستورا بين الأحداث والقصة وتلك في أوديسة هوميروس . فترى الشخصيات الرئيسية عند جويس بلوم وستيفن ومولي تقابل عند هوميروس بوليسيس وتلماخوس وبنيلوب ، كلا على حدة . وموضوع القصة بشكل عام هو البحث الذي يقوم به رجل القرن العشرين ، بلوم ، عن ابن يستطيع أن يضع فيه ثقته وأمله ؛ وبحث فنان القرن العشرين الذي حرم الارث ، ديدلوس ، عن أب يشجعه ويدفعه قدما على طريق المجد في الحياة، ويعطيه الى هذا الشعور بالاستمرار مع العائلة الانسانية . فكلما الرجلين يحس هنا الوحدة القاتلة ، فقد مات طفل بلوم الممسو وودي ، في طفولته ؛ وطرح ستيفن عنه شأن عائلته بل وميراثه الأيرلندي الكاثوليكي الروماني باعتباره نطقا يسبه التزمت وتصق عليه الاقليمية .

وأخر ما نقسوه في ختام حديثنا عن جويس ورائعته القصصية «بوليسيس» - انها قصة كيف يعيد الميمرى طريقه الى الخلود ، حين يأتي بجديد جدير بالبقاء على من الزمن .

في عدد يناير من « المجلة » القرا
دواية أخرى عن أدب جيمس جويس
بقلم سلمى خشبة

قصة



يقدم:

محمد البساطي

كان الولد يقف على التل .. وكان يرفع علما .. انحدروا في بطنه ..
وحقق العلم في مواجهة الريح ..
كانت الشمس خلف النخيل قرصا احمر متوهجا .. لف ذراعه النخيلة
حول الساري .. وانحنى كتفه تحت ثقل خفقات العلم ..
كان علما مستطيلا اخضر اللون .. رفع الولد وجهه .. نظر اليه
وابتسم .. وغاصت قدماه في الرمل الناعم ..

••

راته امرأة فوق السطح .. كانت قد جمعت حملا من الحطب .. رمت
به الى الشارع .. وصاحت ..

انحدروا الولد حتى اسفل التل .. ثم قمر الى الطريق .. واندفع الى
الكوبري الخشبي الصغير .. وعبر التربة ..

وردت اوزة جناحيها .. تبعها سرب من الاوز كان واقدا على الشاطئ ..
.. واخترق الشارع الرئيسي بالقرية .. وخلف ورائه زوبعة من التراب ..
فمن الولد هاة رفيعة .. كان عاري الصدر .. ويلبس بطلونا قصيرا
.. ولفظه صليق بالوسى .. انهمك خلف الاوز ..

راه صبي كان لا يدا بين فروع شجرة نوت على الشاطئ .. كان قد
دعك وجهه بالتوت الاحمر .. صاح صبيحة مرعبة .. وراح يطوح جسده
الماوي وهو يحور كمجل صمير .. ثم فزع وعاصى في مياه التربة .. وحين
وصل الى الشاطئ .. كان الولد قد اختفى داخل الشارع ..

خرجت فتاة .. جمعت الحطب من الشارع .. وادخلته البيت ..
ثم وقفت وراحت تنظر الى الولد ..

كانت الجاموسة مربوطة خارج البيت .. حين مر بها الاوز جمعت
فجأة .. ودارت حول نفسها .. ثم اندفعت الى التربة ..

سمع الرجل خوار الجاموسة .. وكان نائما على المصطبة .. وراها
تفلتت من مربطها وتندفع في الشارع ساحبة الوتد ورامها .. وحين اقتربت
من الشاطئ .. هدأت فجأة .. وغاصت في المياه دون ضجة .. مسح
العرق حول رقبته .. ونظر الى الشارع وصاح :

- اين مين ده يا نفيسة ؟

قالت المرأة من فوق السطح :

- انا عارفة يا ابو احمد .. ده جاي من فوق التل ..

- تل ؟

نهض واقفا .. كان قد وضع جلبابه كخدة على المصطبة .. نظفه
وعلقه على كتفه ..



صاحت الأوزة التي في المقعدة • ثم طارت • • وظلت قدمها تقفز
على الأرض • واكتفى سرب الأوز بالصياح • • وعندما اقترب من الوسماية
• انفدح في حياض مفاجئ • محاولا الطيران • • ثم كب عن ذلك • وتفرق
في الحواري الجانبية •

اخترق الولد سكoon الشارع • • وانفجر ضاحكا •
صاحت المرأة من فوق السطح :
- ده علم أخضر يا أبو أحمد •
- أيوه شايفه •

كان يقف على ناصية الحارة • • ورأى امرأة عبد السميع الحفيظ وقد
جمعت روث البهايم • • وراحت تصنع منه أقراصا تلصقها بالحائط •
وكان عبد السميع نائما في المصل على الشاطئ • • وحين صاحت
امراته نزع الشمال الأبيض عن وجهه • • وهب جالسا • ورأى الجاموسة
تتحدر إلى التربة • • والمياه تنشق أمام صدرها المتق • • ثم رأى الولد
ينطفئ إلى الشارع • وصاح وراءه •

غير أن الولد كان ينظر إلى العلم •
صاحت امراته : شايف العلم يا عبد السميع ؟
تغطي عبد السميع سياج المصل • • ونظر إلى التل • • رأى في
ضوء الشمس الفارة آثار الأقدام وقد حفرت خطا متعرجا على سفح التل •
صاح فجأة : وده جاي مين ؟

تركت امراته الحائط • • ووقعت على رأس الشارع • • ورأت مفتش
الزراعة يهبط من فوق بقلته أمام حديقة البيت • • وكان درويش • المكلف
بخدمته يساعده في الهبوط • • أمسك بمقود البغلة • • وجعل كتفه في
مقناول يد المفتش •

إغلق المفتش الشمسية • • ورأى العلم يخفق في بداية الشارع •
وسأل درويش : عن الأمر •
ترك درويش مقود البغلة • • وتوسط الشارع • • ونظر •

كان عجوزا نحيفا • • جاء البيت وهو طفل • • قالوا إن امرأة جاءت
به ثم رحلت • • وقالوا أيضا أنها ماتت في قرية مجاورة • • ولا يذكر أحد
في البلدة شيئا أكثر من ذلك • • وقد مر عليه خمسة مفتشين • وأصبح
بصره ضعيفا • ولم ير العلم • لكنه سمع صياح الأوز • • وكان يعرف أن
هذا قال حسن • والتفت إلى المفتش • • ورآه يعبر الممر الرمل في حديقة
البيت •

كان بيتا بناه الانجليز • • وكانت بعض أسماهم مازال منقوشة
على لوحة رخامية في صدر البيت • • وحين جاء المفتش الأخير • نقل
درويش أثيابه من سطح البيت إلى كوخ ملحق بالحديقة • وبطل على
الحل •

وتسائل الأهالي - الذين كانوا يتابعون في اهتمام ما يحدث داخل
بيت الحكومة - عن الأمر •
وجابهم عبد السميع بالحير •

قال • • أن زوجة المفتش أقامت عشة فراخ فوق السطح • • غير
أنهم سألوا درويش • أيضا • • لكن الرجل ظل صامتا • • وكانوا هم
قد اعتادوا منذ رحيل المفتش الثالث •
وفي الفترات التي يخلو فيها البيت • • كان يختفي من القرية • •
ولكنهم كانوا يرونه - عند مجيء المفتش الجديد - واقفا أمام بوابة
البيت •





قاد درويش البغلة حتى مربطها .. ثم قعد أمام الكوخ .. وعندما
سمع الصياح في الشارع .. قام ودار حول سور الحديقة ثم عاد .. عبر
القناة التي تتصل الحديقة عن الشارع ورأى العلم ..

كان الولد قد وصل الى الوسعاية .. وراح يدور داخلها .. كان يقفز
فوق أكوام السياج وقد أمسك العلم بكلتا يديه .. وجعله امامه .. وراح
ينظر اليه مزهوا ..

وكانت عربة الشفيلة قد وقفت على الطريق الزراعي عند رأس
الشارع .. ولفظت عددا من اولاد البلدة .. ثم واصلت طريقها ..

كانوا قد بدأوا الفناء داخل العربة .. وحين احتواهم هدوء الشارع
.. كفوا عن الفناء .. وبدوا وقد حل بهم التعب فجأة .. وكان دخان
الأفران يتصاعد فوق أسطح البيوت ..

وزحمت ظلال الغروب على الجدران ..

ورأوا العلم يدور في ضوء الشمس داخل الوسعاية .. ثم اخترق
ظلال الشارع ..

وبدا الولد مقلبا ..

كانوا قد اقتربوا من كوخ درويش .. ورأه يجلس متفرصا على
جانب الطريق ..

وصاح الولد بصيحة عالية .. وانطلق من بينهم .. وضحك المجوز
حين رآهم يتفرقون على جانبي الطريق ..

توقف الولد فجأة .. كان قد وصل الى نهاية الشارع .. وأصبح
في مواجهة الحلاء .. وضع طرف الساري في وسطه فوق حرام البنطلون
.. ثم استدار اليهم وابتهسهم ..

كان الرجال يتسربون من الحواري ويقفون داخل الشارع .. وضحك
درويش مرة أخرى .. حين رأى الأولاد يلتفون حول الولد .. والبنات
تقف على مقربة منهم ..

شبه الولد على طرفي قدميه .. وبسط ذراعه وبدأ يرقص ..

تراجع الأولاد .. وصنعوا دائرة حوله .. وراحوا يصفقون على
ضربات قدميه ..

واخترق ولد منهم النطاق .. وطوق بحزمة من أعواد الذرة الصغيرة
الحضراء فوق رأسه .. وراح يرقص داخل الدائرة .. وكف الآخرون عن
التصفيق .. واندفعوا يرقصون معها .. وأخذت فتاة وجهها وأطلقت
زغرودة طويلة .. ثم فرت هاربة ..

وضع الولد يده الطليقة في وسطه .. وبدأ يرقص على قدم واحدة
.. صاحوا فجأة وراحت أقدامهم تضرب الأرض في عنف ..

أمسك الولد ساري العلم بيديه .. وأداره عدة مرات فوق رأسه ..
كانوا يلهثون ثم انفجروا في الصياح .. وبكت فتاة وهي تصفق .. ثم
ضجكت ..

لف الولد ذراعه حول الساري .. ونظر الى العلم .. رمقه بضئ
الوقت صامتا .. كان وجهه الملتهب بحرارة الشمس حادئا .. وكان
يتسم .. ثم أطلق صوتا رفيعا مرحا .. أقسحوا له طريقا .. انطلق يمدو
وانطلقوا وراه .. ثم وقفوا على رأس الشارع .. رأوه يسير قضبان السكة
الحديد .. ثم يجري على حافة المصرف ..

وظلوا واقفين حتى اختفى بين التخييل ..

تدريس العلوم

بقلم: د. محمد صابر نعيم

● (يعقد المؤتمر الثقافي العربي الثامن لدراسة « أعداد المعلمين في الوطن العربي » بجامعة الدول العربية بالقاهرة فيما بين ٢٠ - ٢٠ ديسمبر القادم . ويسر (الجلجلة) نشر هذا الموضوع أسسهما في أعمال المؤتمر .)

كما أتاح لها هذا التقدم المذهل وحقق لشعوبها مستويات عالية من المعيشة . ومن لم أصبح العلم وتطبيقاته سلاحا في يد الشعوب بطلانها المتقدمة لمحاربة التخلف ، والسيطرة على قوى الطبيعة ، وتسخيرها لرفاهية الإنسان ، وخاصة في المجتمعات الاشتراكية والتقدمية . ولم يعد ممكنا لأي دولة من الدول المتخلفة أن تنسى مواردها . وأن يحق مستوى مقبولا من الحياة لشعوبها دون الإعداد العلمي للقوة المتنازعة من إبنائها . وقد يبدو أن تحقيق ذلك لا يحتاج إلا إلى إنشاء المدارس وتجهيز المعلمين وأعداد المعلمين سواء في الداخل أو بإرسالهم في بعثات إلى الخارج . ولكن الجهود كلها سوف تفضل فشلا مؤكدا إذا لم يبدأ المناخ الملائم لممارسة النشاط العلمي ، وإذا لم يأخذ المجتمع ككل بأسباب العلم الحديث والتخطيط المنظم في جميع مجالات الإنتاج والخدمات ، وإذا لم تنشر الثقافة على جميع طبقات الشعب بعد تحريره من الأمية التي تمتحن أدمية أكثر من ثلثي إبنائه ، وإذا لم تتوافر الحوافز الدافعة إلى استمرار جذوة النشاط متقدة ، وإذا لم تتسلح القيادات السياسية والعلمية بنظرية اجتماعية شاملة تحقق وحدة في الفكر ، وتكون ضمانا لاستمرار عملية النمو والتطور بطريقة موضوعية ، بصرف النظر عن أشخاص القيادة . وفيه من البيان أن الدول المتقدمة ما زالت تعمل على اختطاف التاليف من علماء الدول النامية ، أو تشجيعهم على الهجرة لاستثمار مواهبهم وملكاتهم المعطاة في أوطانهم ، وبذلك تحرمها من أهم دعائم تطورها ونهضتها ، مما يعمل على ازدياد تخلفها . وقد تحدثت الميثاق في مواضيع كثيرة من العلم كسلاح حقيقي للثورة ، وعن الاكتشافات العلمية الهائلة وتطبيقاتها التكنولوجية التي تضاعف من الفوارق بين التقدم والتخلف ، وعن أنه السبيل

تحتاج دراسة العلوم إلى تدريب التلاميذ والطلاب - قبل التحاقهم بمرحلة التعليم الجامعي والعالي - على الطريقة العلمية في التفكير ويرجع الفضل في اتباعها أسلوبا لدراسة العلوم إلى الفيلسوف الإنجليزي فرنسيس باكون (١٥٦١ - ١٦٢٦) الذي وضع أسس الفلسفة التجريبية ، ومنها نبع التفكير العلمي المنطقي السليم . وتحرر من المفاهيم الغيبية والأفكار الخرافية التي سادت المجتمع إلى أواخر القرن السادس عشر . وبذلك أرسيت قواعد البحث العلمي المبني على التجربة والمشاهدة وأساليب القوانين بطريقة موضوعية عن طريق "تعداد الملاحظات" في الحقائق العلمية المختلفة .

وقد اشاع اتباع الطريقة العلمية في التفكير جوا من حرية الرأي والجدلية ، فنشأت الجمعيات والروابط والأكاديميات العلمية ، وعلى رأسها الجمعية الملكية البريطانية التي كانت بمثابة أول أكاديمية للعلوم تسهم في تطوير أسلوب الحياة البريطانية ، كما مهدت السبيل إلى الثورة العلمية والصناعية التي حدثت في أوروبا منذ ثلاثة قرون ، والتي كان لها الفضل في تقدم دول أوروبا وأمريكا ، واحتلالها مكان الصدارة من موكب الحضارة .

وشهد النصف الثاني من القرن العشرين تقدما مذهلا في العلم وتطبيقاته ، بدأ وكأنه المعجزة أو الطفرة ، في حين أنه وليد تغيرات كمية بطيئة تراكمت عبر السنين منذ عصر الثورة العلمية والصناعية ، ولم تظهر آثارها بوضوح إلا بعد أن أخذت هذه الدول بأسباب التخطيط المنظم والعام الحديث في شتى مجالات الإنتاج والخدمات ، وبعد أن حشدت طاقاتها وإمكاناتها خاصة أثناء الحرب العالمية الثانية وفي أعقابها،

الوحيد أمام الدول النامية لتعويض تخلفها ؛ كما أكد بيان ٣٠ مارس ضرورة بناء الدولة العصرية التي تعتمد على العلم والتكنولوجيا .

أهداف تدريس العلوم

لعل من أبرز أهداف تدريس العلوم تعويد الإنسان على الطريقة العلمية في التفكير واتباعها أسلوباً في الحياة ، إذا ما أتاحت له المدرسة - أثناء دراسته - أن يصمم التجربة العلمية ، وأن يحدد الفرض من إجرائها ، وأن يعد الخطوات للقيام بها ، ويشاهد ويسجل نتائجها ، ثم يستقرئها ويستكشف ما وراءها من حقائق علمية ، ثم يناقشها مع زملائه وأسائيلته ، ويربطها بغيرها من الحقائق للوصول إلى العلاقات والقوانين التي تنظم كثيراً من ظواهر الكون والحياة ؛ ويتضح من ذلك أن تحقيق هذا الهدف يتطلب أعداد المدرسة - أعداداً علمياً وتربوياً سليماً - بحيث تضم الحديثة النائية ومزرعة الدواجن والحيوانات الأليفة إذا كانت على مستوى المرحلة التعليمية الأولى، لكي يتدرب التلميذ على المشاهدة العلمية والتعرف على الكثير من الحقائق العلمية من الحياة والأحياء . كما تحتاج المدرسة الإعدادية أو الثانوية إلى تزويدها ، بالإضافة إلى ما سبق ، بالأجهزة العلمية التي يمكن استخدامها في إثبات النظريات العلمية ، وكذلك الأجهزة التي صممت للطلاب من تطبيقات العلم ، لكي ليس الطلاب الفائدة التي تعود على الإنسان من دراسة النظريات العلمية وتطبيقاتها في الحياة .

ومن أهم أهداف تدريس العلوم ، وخصلة في المراحل قبل الجامعية ، توضيح أهميتها في استغلال المصادر الطبيعية للثروة ، والاستفادة منها في زيادة الإنتاج الصناعي والزراعي ، وتطوير وسائل كل منهما بما يساعد على مضاعفة الدخل القومي لتحقيق الكفاية والعدل وموازنة الزيادة المفرطة في السكان . وتتطلب ذلك تنمية قدرات الطلاب على استخدام الأسلوب العلمي في التفكير لحل المشاكل التي واجهها العلم البحث عندما حاول الفينيون الاستفادة من تطبيقاته في مجالات الصناعة والزراعة . كما يحتاج إلى تزويده بالمهارات اليدوية داخل الورش والمعامل التي أصبحت المدرسة الإعدادية والثانوية في أشد الحاجة إليها للنهوض بتدريس العلوم البحتة أو التطبيقية على حد سواء ، بصرف النظر عن نوعية الدراسة التي يعد لها الطالب عامة ؛ فنية . كما لا بد من إصادة النظر في مناهج الدراسة العلمية بالمدراس الإعدادية والثانوية لتطويرها بما يتفق مع طابع العصر ، حيث أن

معظم المادة العلمية التي ما زالت تدرس تفصيلاً ، ثم يعاد تكرارها في المراحل الأولى للدراسة الجامعية ، أصبح مكانها الطبيعي متحف العلوم ، تدرس على أي تدخل العلم ومعده له ، وتعرض مجسمة أو مصورة في قاعات العرض أو صالات المتحف العلمي .

ونظراً لأن كثيراً من الأجهزة العلمية وبعض التجارب العملية لا يمكن اقتناؤها أو إجرائها بالمدرسة الإعدادية أو الثانوية رغم ضرورة إلمام الطالب بها ، كما أن كثيراً من الصناعات أو الأعمال العلمية التطبيقية بعيدة عن متناول يده أو تصعب زيارتها ومشاهدتها ، لذلك أصبح من الضروري تزويد المدرسة الإعدادية والثانوية الحديثة بالنماذج المجسمة للصناعات القائمة ، والاستعانة بالأفلام التعليمية وشتى الوسائل التعليمية الأخرى من أجهزة سمعية وبصرية ، وبصرية سمعية ، كالإذاعة والفيديو والفيديو السحري والتليفزيون ، مما يوفر كثيراً من الجهد والمال ، ويشوق التلميذ إلى دراسة العلوم ، وبما يحل مشكلة ندس الفصول بالتلاميذ مع نقص المعلمين .

ولا يهض بتدريس العلوم في المدرسة الإعدادية أو الثانوية مجرد تزويد المدرسة بالأجهزة والمعامل والورش وشتى الوسائل التعليمية وحسب ، وإنما لابد من إتاحة المناخ العلمي وخلق الصوفا التي بدع التلاميذ وأسائيلتهم إلى الاستزادة من العلم ، وذلك من طريق القيام بالرحلات لزيارة المصانع والمزارع ومحطات التجارب والمتاحف والمعارض ، وتشجيع إنشاء الجمعيات العلمية مما يتبعه ضرورة العودة إلى نظام اليوم المدرسي الكامل ، حتى يعود إلى المدرسة مفهومها التربوي الأصيل ، وهو « المدرسة مركز اجتماع » ، خاصة إذا امتد نشاطها إلى الحي أو المدينة أو القرية التي توجد بها ، مع إجراء المسابقات بين الطلاب ، وحثهم على إقامة المعارض ، ومكافأة المختارين منهم ومن أسائيلتهم . ومن نافذة القول نريد ما يتولى التلاميذ والمعلمون وأولياء الأمور من أن المدرسة لم تعد ذلك المكان الذي ينال فيه التلميذ حقه من التربية والتعليم ، فمعظم المدارس - إلا قلة قليلة من المدارس الخاصة - لم تعد ذلك المكان الذي ينال فيه التلميذ حقه من التربية والتعليم والثقافة ، لأنها لم تعد صالحة إلا لتلقيه بضعة دروس ، وسرعان ما تلقفه بعد ساعات قليلة من بدء النهار . يهرب منها التلميذ ومعلمه لعدة اعتبارات ، منها ضيق المكان وقدراته ، وازدحام الفصول ، وتهدم الكياني ، ونقص الامكانيات الأساسية للقيام بالعملية

وتلتزم بتنفيذها على مراحل ويستترشد بها كل وزير مختص مهما تغيرت الوجوه .

تخصصي ضيق مبرك ام واسع متأخر ؟

نظرا لتشعب العلوم وتطبيقاتها كتنجيه طبيعه لتعلمها الهائل ، وفتح افاق جديدة أمام العمل البشرى ، وارتداد مجالات لم تحظر من قبل على صب البشر ، أصبح من أصعب الأمور التي يواجهها المخطط للدولة العصرية ، أعداد المتخصصين في شتى مجالات العلم والتكنولوجيا . كما يبدو ان العمليه بحاجة إلى سلسلة مترابطة الحلقات ، اولها مرحلة الطفولة حيث يستمد الطفل خبراته وثقافته العامة من المناخ المحيط به ، وتلت في هذه الحلقة اجهزة الاعلام والثقافة ، خاصة الراديو والتلفزيون وقصور الثقافة وأندية الهوايات العلمية وكتب العلوم المبسطة والأسرة ودور الحضانات والأندية الرياضية والمدارس الابتدائية الدور الرئيسى . فلذا لم تتمم هذه القسائم الثقافية والعلمية بحيث تنتشر في جميع القرى وإذا لم تخصص برامج علمية تتناسب ومرحلة الطفولة ، ويكون هدفها تبسيط العلوم وتشويق الطفل إلى الإقبال عليها ، فان أعداد جيل من المتخصصين في العلم والتكنولوجيا سوف يعقر إلى مناصره الرئيسية من الذين يشعرون على حب العلم منذ نعومة أظفارهم . هذا بالإضافة إلى محو الأمية بين أبناء الشعب ، وإنشاء فصول الدراسات المسائية للعمال والفلاحين في مراكز الصناعة وفي جميع قرى الجمهورية ، وما يستلزمه ذلك من ضرورة مد جميع المساكن بالتيار الكهربائى الذى أصبح ميسورا بعد كهرية السد العالى . وسينعكس كل ذلك على الإبناء في هذه المرحلة الهامة من تكوين المواطن .

وغنى عن البيان أن المدرسة الابتدائية وكذلك الأعدادية والثانوية العلمية أو الفنية بحاجة إلى تغيير جذري بحيث تستوعب أعداد التلاميذ والطلاب المتزايدة ، ويعيش تمتد رقعتها لكي يتمكنوا من ممارسة أنشطتهم وهواياتهم المختلفة، ولكي يصل نشاطها إلى الحى أو المركز أو القرية التى نشأت فيها .

وإذا اعتبرنا المرحلة الجامعية الأولى أول خطوة على الطريق في التخصص العلمى ، فان الطالب الذى يلتحق بكلية العلوم - وهى المعهد الذى يعد رجال العلم الأكادىسى ، أو الذى يلتحق بكلية الهندسة أو الطب أو الزراعة - وهى المعاهد التى تعد رجال العلم التطبيقى ، كل أولئك الطلاب

التعليمية التى قد تمتد إلى الأثاث الضرورى لاستراحة العاملين بالمدرسة أو قيامهم بعملهم من تصحيح الكراسات أو عقد الاجتماعات - وفى السن المبكرة لا تنمو شخصية التلميذ إلا في المكان الرحب المنطلق المتعدد النشاط ، ولا يلتقط قيمه الاجتماعية ومثله العليا إلا من معلم موفور الهمة ، ساكن النفس ، مطمئن إلى المستقبل ، راض عن عمله ، متفرغ له .

تشعب العلوم وتطبيقاتها

نظرا لتطور العلم تطورا فائق السرعة ، فقد أصبح من الضرورى للمستقبل به - إلا يكون متخصصا في فرع من فروع وحسب ، بل وعالما بشتى الفروع الأخرى المرتبطة بفرع تخصصه وبالعلوم الإضافية المكملة التى لا غنى عنها لتابعة الدراسة فيما يتخصص فيه . وعلى سبيل المثال ، يحتاج الطالب الذى يرغب في التخصص في الكيمياء إلى دراسة فروع متعددة للعلوم الكيميائية ، مثل الكيمياء العامة ، والكيمياء غير الطبيعية ، والكيمياء التحليلية العضوية وغير العضوية ، والكيمياء الالكترونية ، والكيمياء المغناطيسية ، والكيمياء النووية ، والكيمياء الفضائية الكيميائية ، والكيمياء الدوائية ، والبثرو كيميائيات ، وغيرها من فروع الكيمياء الطبيعية . وهو غير قادر على متابعة أى فرع من هذه الفروع دون الإلمام بقدر كبير من العلوم الإضافية المكملة . مثل علوم الرياضة البحتة والرياضة التطبيقية والفيزياء ، وكذلك العلوم البيولوجية ، وخاصة النبات والحيوان والجيولوجيا ، هذا بالإضافة إلى بعض نواحي العلوم الإنسانية والاجتماعية وتاريخ العلم عاما وخاصة ، ودراسة متقدمة في لغة أو أكثر من اللغات الأجنبية التى تكتب بها البحوث والمقالات والمراجع العلمية العالية .

وينطبق الشيء نفسه على دارس الجيولوجيا أو الفيزياء أو النبات أو الفلك أو الرياضة أو الحيوان أو الحشرات أو الكيمياء الحيوية ... الخ ، فإذا أتقنا إلى العلوم التطبيقية كان التشعب أكبر وأظلم ، بحيث يحتاج المخطط لتدريس العلوم التكنولوجية إلى الجلوس جنباً إلى جنب مع رجال الصناعة والزراعة والتجارة والخدمات ، لكي يستبين آثارهم قبل أن يخطط لهذا النوع من التعليم ، مما يؤكد ضرورة الحاجة إلى إنشاء مجالس قومية للتعليم ليضع الخطوط العريضة للتخطيط له ، بالإضافة إلى ضرورة تكوين أكاديميات أو مجالس للعلوم البحتة والتطبيقية تستخدم سلطتها من رئيس الجمهورية لوضع سياسة علمية تكنولوجية

لا يدفعهم الى الالتحاق بهذا المعهد أو تلك الكلية رغبة صحيحة واستعداد وموهبة ، وإنما عوامل أخرى غير أصلية منها رغبة أولياء الأمور ، والارتقاء الاجتماعي المرموق الذي تصممه مهنة دون أخرى ، وكذلك مجموع الدرجات التي نالها الطالب في امتحان الثانوية العامة ، وهو لا يمثل هذه الحقيقة واستعداداته التحصيلي ، ولا يعبر عن مواهبه أو ميوله تعبيرا دقيقا . ولو أجرى استفتاء أمين بين طلاب العلوم في الجامعات المصرية لظهر أن نسبة عالية جدا منهم لا يرغبون في الاستمرار في دراسة العلوم ، كما أنهم لم يعدوا أنفسهم لها قبل التحاقهم بالجامعة .

فاذا كنا نرغب في أعداد رجال العلم والتكنولوجيا فندبر من رسم سياسة لهذا العمل تستهدف نشر العلم على أوسع نطاق بين ملايين التلاميذ منذ المرحلة الابتدائية ، وأن نحبه إلى نفوسهم ، وأن نزود المدارس وأماكن الثقافة بالوسائل التعليمية الحديثة التي تشد انتباههم وتوقظهم إلى الاستزادة من المعرفة .

ولقد كانت النظرة العدمية - قبل الحرب العالمية الثانية - إلى التخصص العلمي ، هي أعداد الطالب لكي يتفرغ في مساهمة الدولة الجامعية اقتصاده (اتاله) والأيام أو الزاوية فقط) لدراسة أحد العلوم الأساسية كالرياضة أو الفيزياء ، أو الكيمياء ، أو الهندسة ، أو الطب . ولم يكن هناك بأس من أن يتخرج من الجامعة وهو دأوس لتقدير يتناسب مع إمكانيات الدراسة في علمين معا ، فكانت كليات العلوم تخرج لنا في مصر أعدادا قليلة من الحاصلين على الدرجة الجامعية الأولى الخاصة (بكالوريوس خاصة) في علم من العلوم ، وأعدادا كبيرة نسبيا من الحاصلين على الدرجة العامة في علمين من العلوم .

ولكن النظرة الجديدة التي بدت في تنفيذها خلال العام الجامعي المنصرم ١٩٦٨ - ١٩٦٩ أصبحت أكثر تحديدا وأشد ضيقا من حيث التخصص . فعلى الطالب أن يختار منذ بدء التحاقه بكلية العلوم أحد مجالين لكي يتخصص في علم واحد من علوم كل منهما ، وهما مجال العلوم الطبيعية التي تشمل الرياضيات والإحصاء والفيزياء والكيمياء ، ومجال العلوم الجيولوجية والبيولوجية وتشمل الجيولوجيا والكيمياء الحيوية والنبات والحيوان والحدرات والتشريح والفسيولوجيا .

ورغم أن اللوائح الداخلية لكليات العلوم قد

أقرتها اللجان المختلفة التي شكلت لتعديل اللوائح وتطوير الدراسة ، ورغم أقرارها على كل مستويات التعليم الجامعي ، وصدور القرارات التنفيذية لها ، فإن الجدل ما زال قائما بين أساتذة الجامعة والمشتغلين بالعلوم عن أيهما أثر فائده ، التخصص الضيق المبكر ، أم التوسع المتأخر ، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار حجم النمو الاقتصادي للمجتمع المصري في مرحلته الحالية . ويبدو أن الفرصة لم تكن متاحة للعادة العلمية العريضة لإدارة الحوار حول هذه القضية ، كما أن رجال الصناعة والزراعة لم يسهموا بالرأى في تعديل اللوائح الجامعية عامة ، حيث أن اللجان المنبثقة عن المجلس الأعلى للجامعات كانت غالبية أعضائها من عدد محدود من أساتذة الجامعة ، وكان طابع عملها روتينيا مكتبيا منزلا عن الواقع العلمي والتطبيقي .

ومن المفيد المارنة بين نظرتنا الجديدة للتخصص العلمي ، وبين ما يجري خارج أوطاننا العربي بجامعات أوروبا وأمريكا ، وخاصة بالدول الأمريكية ، لأن نظرة الدول المتقدمة أصبحت أكثر تحديدا للتخصص من نظرتنا الجديدة ، وهو أمر طبيعي مع حجم النمو الاقتصادي والتطور التكنولوجي ومرونة الجديدة بعد ارتباط المصنعة والعلوم على سطح العمر ومحاولة استغلال البوابات الأخرى . ذلك لأن طلاب العلوم بهذه الدول الإشرافية يدرس خمس سنوات متتالية بدلا من أربع للحصول على الدرجة الجامعية الأولى ، وهو متخرج من مدرسة ثانوية متطورة مزودة بأحدث الوسائل التعليمية كما نال قسطا وافرا من التدريب العملي في معامل المدرسة وورشها وفي مراكز الصناعة والزراعة في البيئة المحيطة ، هذا بالإضافة إلى أن المدرسة الثانوية أصبحت على درجة عالية من التخصص في هذا المستوى المبكر من مراحل التعليم . وعلى سبيل المثال ، كان بجمهورية المجر الشعبية سنة ١٩٦٢ حوالي ١٧٠ نوعا مختلفا من المدارس الثانوية تؤدي جميعها إلى التعليم الجامعي والعالي ، كما أدخل التعليم البوليتكنيكي (التعليم النظري والفني الذي يستهدف تنمية المهارات اليدوية جنباً إلى جنب مع الدراسات النظرية) ضمن المدارس الإعدادية بحيث أصبح خريج الجامعة يتمتع بمهارة يدوية في حرفة من الحرف بالإضافة إلى تخصصه في مهنة من المهن العالية . ومن الأمور العادية في هذه الدولة أن تجد الطبيب أو المحامي أو العالم أو المعلم متمكنا من حرفة كالخراطة أو الصداة أو البرادة أو ميكانيكا السيارات أو الكهرباء أو التجارة أو الحياة

تدريس العلوم في مصر

لم يكن الاهتمام بتدريس العلوم واضحا بمصر منذ اوائل القرن الحداى ، وذات المشاهج بالمدرسة الابتدائية مقصورة على معلومات سطحية ضمن مقرر عرف باسم الاشياء والصحة ، ولم تكن المادة توضع للتلاميذ باى وسيلة من وسائل الايصاح اللهم بعض الصور والاشكال . كما ان المدرسة الثانوية لم تكن مزودة حتى الاخرى بالتجهيزات المعملية الكافية لعرض المادة العلمية ولحقق العملية العلمية والتدريب على القيام بالتجارب المعملية وعلى اساليب التفكير العلمى .

ولم تنشأ كلية للعلوم بالجامعة المصرية الا عام ١٩٢٥ ، ولم تكن بمصر كليات او معاهد عالية للعلوم بمعناها العلمى سوى مدرسة المعلمين العليا التى كان طابع التدريس بها نظريا ، كما لم تكن هناك مؤسسات للبحوث العلمية تقريبا ، فيما عدا بعض اقسام وزارى الزراعة والصحة التى ادارها العلماء الاجانب ، وكان معظمهم من الانجليز . وقد تخرجت الدفعة الاولى من كلية العلوم بالجامعة المصرية سنة ١٩٢٩ ، وواصلت آداء رسالتها الى عام ١٩٤٢ عندما انشئت كلية العلوم بجامعة الاسكندرية قبل ان تستكمل الكلية الاولى مقوماتها ومعدتها من اعضاء هيئة التدريس والتجهيزات المعملية . ويذكر المعاصرون لهذا الحدث الجدل الذى اثير فى الصحافة وفى البرلمان حول انشاء جامعة الاسكندرية ، وكلية العلوم على وجه الخصوص ، فى حين ان كلية العلوم بجامعة القاهرة لم تكن قد خرجت أكثر من ثلاث عشرة دفعة من خريجيهها .

وحاول القائلون على التعليم الجامعى تدارك العجز الذى صاحب انشاء جامعة الاسكندرية عندما خططوا لقيام جامعة اسبوط ، وذلك بارسال البعوثين لاعدادهم للتدريس بهذه الجامعة فى خلال الفترة التى كانت تشيد فيها المباني وتزود العمال بالمعدات والاجهزة بحيث يعودون بعد ان تكون قد استكملت مقومات الجامعة من معدات وتجهيزات واطفاء هيئة تدريس . كما كان التخطيط سليما فى انه منع ازدواج الاقسام والكليات الذى صاحب انشاء جامعتى القاهرة والاسكندرية والذى لم تستطع ان تداركه جامعة عين شمس ، او الجامعات الاقليمية التى انشئت على عجل خلال سيف هذا العام دون تخطيط مسبق ودون اعداد للمباني والمعامل واطفاء هيئة التدريس . وفى عين البيان ان ازدواج الاقسام والمعاهد والكليات لا يؤدى الى

او اعمال البناء او مهن اخرى كالحلاقة او تربية الماشية والدواجن او هوايات فنية كالنحت وغيره . وهى سياسة وتخطيط متطوران تظهر مآلتهما بوضوح بالنسبة للوطن وللمواطن ، وخاصة اذا ما دعا الداعى الى التعبئة القومية من اجل هدف من الاهداف الوطنية ، او ألم بالمواطن عارض حرمه من ممارسة مهنته الاصلية .

ولم يعد خريج الجامعة او المعهد العالى - بالإضافة الى مهارته اليدوية - ممارسا عاما فى مهنته العالية ، بل أصبح تخصصه فى فرع من فروع العلم وتطبيقاته . وعلى سبيل المثال لا يتخرج من الجامعة او المعهد طالب متخصص فى الكيمياء ، وانما فى احد فروعها مثل الكيمياء العضوية او الكيمياء النووية ابتداء من الفرفة الثالثة او الرابعة ، اى لفترة ثلاثة اعوام او عامين وكذلك لا يتخرج طالب متخصص فى علم النبات ، وانما فى فسيولوجيا النبات ، او امراضه ، او فى الفطريات ، او . . الخ . وواضح ان الفرق بين نظرنا الحديثة ونظرتهم القديمة هو المسافة والزمن بين تقدمهم العلمى والتكنولوجى ومستواها فى كل منهما .

ومن المؤكد ان تطور المجتمع المصرى واتساع حجم الانتاج وتعدد مجالاته سوف تفرض على الجامعات العربية تطوير الدراسة العلمية ، بحيث تصبح أكثر تعديدا واضيق تخصصا ، وذلك عندما تحتاج الصناعة والزراعة الى التخصصات الدقيقة ، وعندما يعم انتشار الخدمات والثقافة لتشمل ملايين العمال والفلاحين فى جميع مراكز الانتاج . اما المشكلة الحقيقية التى يواجهها خريجو كليات العلوم وغيرها من الكليات العلمية التطبيقية فى مجتمعاتنا الحاضر ، فهى انهم اعدوا للعمل العلمى او التكنولوجى ، فى حين ان غالبيتهم لم يعد يستوفيهم سوى العمل الكتابى ، او الادارى ، او التعليمى ، علما بان الاخير يعانى نقصا خطيرا فى المعلمين المؤهلين علميا وتربويا ، وذلك لعدم كفاية معاهد وكليات المعلمين ولاصراف الشباب من مهنة التعليم بعد ان اصبح متاح المدرسة غير مشجع على الاقبال على هذه المهنة ، بالإضافة الى عدم وجود الحوافز المادية والادبية التى تدفع الشباب الى الاقبال عليها ، ولقد حلت الجمهورية العربية الليبية الفتية هذه المشكلة بمنح طلاب كلية المعلمين مكافآت شهرية مجزية ، كما خصصت بدل مهنة التدريس للمعلمين اسوة بالبدلات المخصصة للأطباء والمهندسين .

١٠٢٣

بعضه الجمهور وتشتتها وحسب ، وإنما يوقع الخريجين فريسة للتصعب المهدي أو المهني الذي كان وما زال طابع الحياة الجامعية .

وقد كثر الحديث في السنوات الأخيرة - أثناء المؤتمرات واللقاءات المتعددة التي شكلت لتطوير الدراسة بالجامعات والمعاهد العليا - عن مشكلته الاندواج في التعليم الجامعي والعالي ، وخاصة في مجال العلوم الأساسية . ونظرا لأن التخطيط لم يكن محكما منذ البداية أصبحنا نجد في الجامعة الواحدة أسباما متعددة تقوم بتدريس العلم الواحد بمستويات مختلفة وإمكانات غير متكافئة . فيدرس علم النبات باقسام النبات بكلية العلوم وكلية الزراعة وكلية النبات وكلية المعلمين بجامعة عين شمس ، كما تدرس الكيمياء الحيوية بكلية العلوم وكلية الطب وكلية المعلمين وكلية الزراعة بنفس الجامعة وهكذا . . . بالجامعات الأخرى فيما عدا جامعة أسيوط .

ولو أريد تخطيط التعليم الجامعي والعالي بحيث تتركز دراسة المادة ويعودها في قسم واحد (أو معهد واحد) لكان ذلك أوفر جهدا ومالا ، ولعمل في الوقت نفسه على الارتقاء بالخدمة التعليمية وحسن أدائها ، ونهض بالبحوث العلمية وجعل طابعها العمق والإصالة ، ولونها بطابع بحوث الفريق المتكامل عوضا عن اللياقوت الضعيفة الفردية التي يتسم بها الإنتاج العلمي لثلاثة أعضاء هيئة التدريس حاليا . هذا بالإضافة إلى أن السياسة التوسعية في قبول الطلاب بالجامعة والمعاهد العليا نتيجة لضعف الأعداد المتزايدة من الحاصلين على شهادة الثانوية العامة مما أثر عام تستلزم إعادة التخطيط للتعليم الجامعي والعالي بحيث يمنع الاندواج لا بين المعاهد والكليات وحسب ، وإنما بين الأقسام المتشابهة داخل الجامعة أو المحافظة الواحدة . وإذا كنا قد بدأنا في تنفيذ مشروع الجامعات الإقليمية بهدف تخفيف الضغط عن الجامعات القائمة ، ونشر العلم والثقافة بين الجماهير على أوسع نطاق في محافظات الجمهورية ، فلا بد من لفت الانتظار منذ الآن إلى عدم الوقوع في الخطأ الذي صاحب إنشاء جامعتي الإسكندرية وعين شمس .

ويقتضى ذلك ضرورة إنشاء مجالس لهذه الجامعات الوليدة منذ الآن بعيدا عن السلطة التنفيذية لجامعات القاهرة والإسكندرية وعين شمس ، التي تعاني من مشكلة الاندواج ، والتي يخشى أن تنقلها إلى الجامعات الإقليمية الناشئة .

وكان بالاتحاد السوفييتي قبل قيام الثورة أكاديميه للعلوم معظم اعضائها شرفيون من العلماء الأجانب ، ولم تسهم بإيجابية في تقدم العلوم ، بل كانت مجرد وأجهه تعلم . ولقد اعيد تنظيمها بعد قيام الثورة فشاركت في مشاريع السنوات الخمس ، وتوجبه جهود المعاهد والجامعات لحل مشاكل التنمية ، وأصبح من اختصاصها منذ ذلك الحين تنظيم القوى العلمية ودراسة احتياجات البلاد منها علماء بعد عام ، والتخطيط لزيادة الإنتاج من خلال البحوث الأكاديمية والتطبيقية في شتى المجالات ، كما أن من سلطاتها إعادة تنظيم الصناعات والزراعة والتجارة بما يكفل النهوض بالإنتاج وتغوقه وتطوره كلما اقتضى الأمر ذلك . ولقد تصدت الأكاديمية للبحث عن الحامات المهدية فظهرت على الخرائط الجيولوجية مناطق جديدة للفحم والحديد وغيره من المعادن غير الحديدية . ودرست وسائل نقل الطاقة الكهربائية وتوريمها في جميع جمهوريات الاتحاد السوفييتي ، وبحثت عن أنواع جديدة من الوقود لآلات الاحتراق الداخلي ، وحاولت زيادة الحاصل وخاصة اللؤلؤ ونجحت في ذلك نجاحا باهرا ، واستنطقت وسائل للتسمير اللداني لعدد من المصانع ، واشترت على برامج إنتاج الأسلحة النووية والصنوخية وبرنامج إستكشاف الفضاء . كما أشرفت على خطط الصناعات من تعليم ومجور أمية وصحة عامة . وقد أنشأت خطوة بعد

خطوة وتبعا لاحتياجات التخطيط جميع المعاهد والمدارس ومراكز البحث العلمى ، كما عملت على نشر دور الثقافة واندية الهوايات العلمية فى انحاء البلاد .

وتدار معظم معاهد البحوث العلمية بالاتحاد السوفيتي بواسطة مجالس ادارتها ، وعدد محدود منها تابع للتعليم اعلى او الوزارات الاخرى . منتشر وزارة الجيوبولجيا على معاهد بحوث التنقيب الجيوبولجى ووسع الخرائط الجيوبولجيه ، ويتبع وزارة الاسطول البحرى معاهد تصميم السفن ومعاهد مطقتى العطين الصناعى والجنوبى ، وبالتل بنسبة لوزارات الزراعة والصحة العامة وغيرها من الوزارات ونجان الدولة . ويتبع اكاديمية العلوم عدد آخر ضخم من المعاهد فى شتى العلوم والفنون والتكنولوجيا . ويتقسم معهد البحث العلمى الى عدة اقسام . فالأصغر المعهد انقسم الى عدة معامل ، لكل منها رئيس ومجلس ادارة يقوم بإدارة شئون معهد أو قسمه أو معمله ، ويشترك فى التخطيط ويسهر على التنفيذ ، وعليه ان يقدم تقريرا سنويا للقيادة العلمية التى يتبعها . وجميع الوظائف القيادية فى مراكز او معاهد البحوث واقسامها بالانتخاب من بين المرشحين الذين تنطبق عليهم الشروط التى تضعها اكاديمية العلوم . ومن أهم ما يلفت النظر فى التخطيط العلمى بالاتحاد السوفيتي وجود فروع لأكاديمية العلوم فى جميع الجمهوريات والأقاليم التابعة للاتحاد . ومراكز ومعاهد البحوث العلمية على صلات واسعة بجماعير الشعب ، ترتبط بها من خلال مجالس الإباء واتحادات العمال والجمعيات التعليمية المختلفة ومجالس المزارع الجماعية والحكومية ، وتلعب هذه الهيئات دورا رئيسيا فى توجيه معاهد ومراكز البحث العلمى نحو مشاكل الإنتاج وتعمل على حلها ، كما تسهم الصلات الوثيقة القائمة فى نشر العلم والثقافة بين افراد الشعب ، وتشرکهم مع القيادة العلمية فى الاهتمام بالقضايا العلمية والثقافية والفكرية .

والمعاهد العلمية التعليمية بالاتحاد السوفيتي نوعية فى معظمها ، وهى منتشرة فى جميع مدن الاتحاد السوفيتي مرتبطة بنوعية الانتاج فى هذه المنطقة أو تلك . فهناك معاهد للبتروك والقرى الكهربائية والنسيج والصلب والمعادن غير الحديدية ، والمعاهد الزراعية النووية مثل معهد الحرير ومعهد القطن ومعهد الرى ومعهد تربية الأسماك . الخ . وجدير بالذكر ان المعهد يكاد يكون جامعة قائمة بذاتها ، حيث تتبعه فى معظم

الأحوال عدة كليات . وعلى سبيل المثال يتبع معهد النسيج طبقات الغزل والنسيج وحبب النسيج والحياكة وكلية الخيما وكلية الصناعة وكلية هندسة الاقتصاديه وهبة الفنون وكلية الميخانكا . أما جامعه موسكو فتشمل كليات السربح والنفه والصحاحه والفلسفه والاقتصاد والفسانين والجغرافيا والميدانيه والرياضه والفيزيكا والأحياء والتربة والكيمياء والجيولوجيا . ويلاحظ على هذا المحيط تحول الاسهام العلميه المعروفة فى تنظيحات الجامعات العربية - المنقول معظمه من جامعات انجلترا - الى كليات او جامعات متكاملة فى الاتحاد السوفيتي ، مما يوضح اتوسع الهاتن والامتداد الاعمى العريض فى اماده العلميه . وتجدد الاشارة الى ان اعوام الجامعى عشره شهور كامله ، يبدأ فى اول سبتمبر وينتهى فى آخر يوبيه ، وتحتله عطلة لا تزيد عن اسبوعين ، ولا تستغرق الامتحانات سوى ايام قليله بعد نهاية العام الجامعى حيث ان معظمها شفهي ، فطدى الاساتذه فكرة دفعيه من كل طالب من خلال اصاله اثناء العام الجامعى اسبوعا تنو اسبوع . وغنى عن البيان ان اعمال لجن النظام والرابعة والاربعام السريه لأوراق اجابات الطلاب ومثل هذه الأساليب التى درجنا على اتباعها فى جامعاتنا ومعاهدنا غير معروفة بناتنا فى معاهد ومدارس الاتحاد السوفيتي لان العلاقة بين الطالب وأستاذه وبين الاستاذ ومعهد أساسها الثقة الكاملة والاحترام المتبادل .

ويقضى طالب الدراسة العاليه خمس سنوات كما سقت الاشارة ، اثنان أو واحدة منها مخصصة للبحوث واعداد المقالات العلمية وحلقات المناقشة ، كما أنه يقضى عطلات الصيف فى مراكز البحث أو الإنتاج ، وترفع عنه تقادير عن مدى استيعابه للعمل وتحمله لمسؤولياته . فذا تخرج من معهد لا تمضى سوى اشهر قليلة حتى يكون قد التحق بالعمل المناسب لؤله ومستوى العلمى ، وهو غالبا ما يكون عملا سبق ان مارسه اثناء عطلاته الصيفيه وهو طالب دراسة . واكثر من ٦٠٪ من طلبة الجامعات والمعاهد العليا سبق لهم ان عملوا بمراكز الصناعة والزراعة أو الخدمات قبل حصولهم على شهادة الدراسة الثانوية لفترة عامين على الاقل ، ولهم الاسبقية فى الالتحاق بالدراسة الجامعية أو العاليه ، بخلاف ما هو متبع فى جامعاتنا ومعاهدنا حيث يشترط الحصول على شهادة الدراسة الثانوية فى عام الالتحاق بالجامعة . أما العاملون على هذه الشهادة ولم يسبق لهم العمل ، فيشترط

الرياضية ، ويرتبط منهج الدراسة النظرى بالمشكلات العملية كمدرسه تربية الحيوان والنبات واستغلال مصادر الطاقة وتحولاتها ، والمبادئ العملية للصناعات الكيميائية . كما تنظم الرحلات للمزارع الجماعية والحكومية وللمتاحف ، ويكلف الترميد بواجبات عملية ، أثناء عمله الصيف . ويتقدم الطالقات في دراسة العلوم بالمرحلة الثانوية فيدرس الفيزياء النووية والفك والميكانيكا المائية والهوائية بالإضافة الى العلوم الأساسية ، كما يدرّب بمعامل المدرسة وورشها على ادارة آلات الانتاج البسيطة .

الطريق الى النهوض بتدريس العلوم في ج.ع.م

يتضح مما سبق انه للنهوض بتدريس العلوم على كافة مستويات الدراسة تحرير اوصافيتين والعينين الذين سيتحملون مسؤوليه قيام الدولة المعصره التي تعتمد على العلم والتكنولوجيا لابد ان يخطط لذلك بنظره شامله تنهض بكثير من مراقق الحياة وخاصة الخدمات التعليمية والصحية . ويستلزم ذلك اتخاذ الخطوات السريعه لتحقيق ما يلي :

١ - انشاء مجلس اعلى للتعليم يخطط له ويربط بين امراضه المختلفة ويدرس احتياجات البلاد من القوى العاملة في شتى مجالات الانتاج والخدمات .

٢ - انشاء اكااديمية او مجلس اعلى للعلوم يخطط للنهوض بها ونشرها على كافة المستويات، كما يتصدى لقضية ربط البحث العلمى بالانتاج وحل مشائله العاجله ، ويضع الخطط العلمية لتطويره وادخال المستحدث من الاكتشافات والمخترعما العلمية .

٣ - انارة جميع قرى الجمهورية بالكهرباء لكي تمتد الطريق امام منابع الثقافة التي حرم منها ملايين المواطنين من عمال وفلاحين .

٤ - انشاء مجلس اعلى لمحور الامية يستمد سلطته من رئيس الجمهورية ليضع الخطط العاجلة لتحقيق هذا الهدف القومي متحررا من الروتين الحكومي .

٥ - توسيع رقعة المدرسه الابتدائية والاعدادية والثانوية لكي تستوعب الاعداد المتزايدة من التلاميذ والطلاب مع تعديل نظام الدراسة الى نظام اليوم الكامل من الثامنة الى الرابعة بعد الظهر ، واعادة تقديم الوجبة الغذائية

للتحاقهم بالجامعة ان يكونوا حاصلين على تقدير ممتاز في امتحان الثانوية العامة او الفنية .

ولم تعد المدرسة المكان الوحيد للحصول على العلم والثقافة في الدول المتقدمة ، خاصة الدول الاشتراكية ، فان تعميم المؤسسات الثقافية وانتشار قصور الرواد الصغار ومكتبات الاطفال والسياحة والمتاحف وقاعات المحاضرات وقصور وقاعات المطالعة والمسارح وحسدائق الترفيه ومراكز الثقافة وندية الهوايات العلمية. والبرامج التعليمية في الاذاعة والتلفزيون ، كل هذه المؤسسات والبرامج اسهمت في تكوين انقلية العلمية للطفل . كما انه يتعلم في المدرسة الابتدائية العناية بالنباتات وجمع اجزائها والتعرف على اشكالها ، ويقوم بتربية الدواجن والارانب بهدف حب الحياة والاحياء وتنمية مداركه وادخال عنصر العمل وتحمل المسؤولية منذ فجر حياته ، هذا بالإضافة الى تعوده على المشاهدة العلمية من خلال احتكاكه بالبيئة الطبيعية من حوله .

وربع ساعات الدراسة بالمدرسة الابتدائية مخصص للعلوم الطبيعية والرياضية والبيولوجية فيدرس التلميذ معلومات عن الماء والهواء والاحجار والمعادن والتربة والفابات والحقول والحدائق والنباتات الزراعية الاساسية والحيوانات المنزلية ومبادئ علم وظائف الاعضاء والأمراض المعدية ، كما تيسر له الاجهزة والادوات المعصرية التي تدخل في حياته اليومية مثل الساعة والدراجة والسيارة والراديو والتلفزيون والادوات الكهربائية والايكترونية التي يستعملها في البيت وفي المدرسة . هذا بالإضافة الى الرحلات والدروس العملية . وتهدف البرامج التعليمية في هذه المرحلة الهامة من تكوين المواطن الى تعويد الطفل احترام العمل اليدوي والمشاركة الجماعية في اداء العمل ، كما تعمل على تنمية مداركه وحسه مرتبطا بالجمع فلا ينشأ بنزعات فردية ، ويشب على الولاء للوطن والاحساس بالانتماء اليه والتفاني في خدمته .

ويعرس التلميذ بالمدرسة الاعدادية علوم النبات والحيوان والكيمياء والفيزياء والعلوم

للتلاميذ حتى يظل نشاطهم موفورا وتحسن صحتهم فينهضوا بأعباء دراستهم - واختصار العطل الصيفية الى شهرين معا يستلزم خفض اعباء الامتحانات وتحويلها الى امتحانات شهرية وموسمية تدفع التلميذ الى متابعة مادته وتعاون المعلم على اداء واجبه .

٦ - تزويد المدارس على كافة مستلزماتها بالحدائق النباتية وحظائر الدواجن والحيوانات الأليفة والورش والمعامل والمتاحف وقاعات المطالعة والمحاضرات بالإضافة الى الوسائل التعليمية السمعية والبصرية والعمل على انشاء الجامعات العلمية التي تلتمح بالبيئة التي توجد بها المدرسة .

٧ - امتداد النشاط المدرسي لكي يشمل الوحدة السكنية المنشأة بها ، مع فتحها للدراسة المسائية للعمل والملاحة وأولياء أمور الطلاب ولكافة الطموحين الى الاستزادة من العلم والمعرفة .

٨ - إعادة النظر في المناهج التعليمية عامة لربطها بالحياة والبيئة والارتفاع بمستواها بما يلاحق التقدم السريع في ميادين العلوم الأساسية والتطبيقية . ولا يمكن انعام لذلك بدور اقرار برامج للدورات التدريبية للمعلمين على طهريق أساتذة الجامعات ورجال الصحة والزراعة والتجارة ومراكز البحث العلمي .

٩ - نشر اندية الهوايات العلمية في جميع المدن مع تبني المهويين في العلوم وأعدادهم منذ الطفولة أعدادا خاصا في ههلم للاطلاع بمسؤوليات العمل العلمي . وهذه مسؤولية النقابات التعليمية والعلمية والطبية والزراعية والهندسية

١٠ - انشاء معاهد وكليات المعلمين في جميع محافظات الجمهورية وخلق الحوافز للالتحاق على المهنة التعليمية حيث ان معظم المعلمين قسبر مؤهلين للمهنة أو أعدوا لأعمال علمية أو فنية بعيدة عن العمل التربوي .

١١ - منح ازدواج الاقسام والمعاهد والكليات في الجامعة أو المحافظة الواحدة وجميع الاقسام المتشابهة والعمل على نشر روح الجماعة في العمل العلمي .

١٢ - تخصيص حصص من العملات الحرة للاقسام العلمية مع منحها السلطات الإدارية

والمالية للاتفاق منها لشراء واصلاح الاجهزة العلمية وقطع غيارها وتزويد المكتبات بالدوريات والمراجع والكتب العلمية .

١٣ - إعادة النظر في اللوائح الجامعية الخاصة بتعيين اعضاء هيئات التدريس بحيث تعمل على استقرارهم في مواقع العمل لانشاء المدارس العلمية التي اختفت منذ أصبح الاعلان عن كل وظيفة جامعية أساسا لتعيين لعضو هيئة التدريس ، ومنذ فتح باب الامارات والانتدابات على مصراعيه بحيث أصبح هدف عضو هيئة التدريس وهم الانتقال من جامعة الى أخرى ومن دولة الى دولة لتدعيم حياته ومستقبله المادي على حساب انتاجه العلمي ، مما اثر على تكوين طلاب البحث وحطم الكيان العلمي .

١٤ - سفر اعضاء هيئة التدريس بالجامعات والمعاهد العليا وكذلك القيادات العلمية في مراكز البحوث ومعاهده وفي مراكز الانتاج بصفة دورية منتظمة مرة كل ثلاثة اعوام للاتصال بالمدارس العلمية الخارجية ولزيارة المعامل ومراكز البحث العالية لمتابعة أحدث التطورات العلمية في مجال التخصص . وان تحرر اجراءات السفر من التعقيدات المكتنبة بحيث تكون لا مركزية في التنفيذ على مستوى مجالس اقسام الكليات والمعاهد أو مجالس الشعب بمراكز البحث العلمي في الوزارات والمصالح أو مجالس ادارات الشركات بالقطاع العام .

١٥ - منح استاذ الجامعة سلطات واسعة تمكنه من النهوض بأعباء مادته تدريسا وبحوثا .

١٦ - التحام المدارس والمعاهد والجامعات بقطاعات الشعب المختلفة عن طريق اشراك الروابط والنقابات والهيئات العلمية ومجالس الآباء في مجالس ادارة كافة المعاهد العلمية مع فتح قاعاتها ومعاملها وورشها للمواطنين للتدريب والبحث والدراسة .

● ان النهوض بتدريس العلوم لا يمكن أن يتجزأ عن النهوض بقطاعات مختلفة ومتعددة في الحياة المصرية ، وإن التصدي لهذا العمل لا يتأتى إلا بالعمل الجماعي النفع من احتياجات المواطنين ، وهم القدر من أي قيادة - مهما بلغ شلوها في ميدان من ميادين المعرفة - على التعبير عن مطالبهم .



مكتبة المجلة

قراءة لديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة

للتشاعر أمل دنقل - دار الآداب - ١٩٦٩

بقلم: سيد خميس

الربيع الهجري يطل علينا من شوارع بلدنا وجهه شاعر
صعلوك آخر انه « ابن الهجاء » الذي ينتسب هو أيضا الى
أسرة رفيعة ، حق انه هو نفسه قد شغل منصب المحاسب
في ظل الدولة البويهية .. ولكنه ترك المنصب والتقاليد،
وأثر الخروج على المجتمع يبتل اموال الاغنياء لدى الناصب
والرطب باعاجيله وملحه - وليس يمدحه - وخرج بالتل
على قيود الشعر التقليدي التي وضعها السادة الذين يعرفهم
جيدا ، واختار مظهرا الانسلوب المارح ليصارش الشعر
الرفيع ، واختار الجهور المهدل والمنسوب عليه ليضاهيه
بأنشاده ، اختار أهل الجون والجوالين ، ولعتالين للرزق ،
والشعاعين !!

وفي قرطبة في سنة ابطال الحضارة العربية ، يظلمنا
نموذج الصعلوك في ارجال « ابن قزمان » الذي خرج على
عائلة المشهود لهم بالرئاسة والعلم والوزارة او اختار
حياة الفتن الجاهلين ، وسكر من فساد عصره المتزمتين ،
وعشق ممدوحه ، ومدح مشوايه ، واختار أن يعيش تجارب
عصره ، وإن يعبر عنها بصقل ، والضاحك كل القيم والواضحات
التقليدية في الأخلاق والشعر .. وفي مصر ، أحساد
الصبرون الى نموذج الصعلوك - الذي انحدر اليهم عبر
الشعر العربي - سفيرتهم الخليفة ولهمم بالبالغة وانجابهم
الدليل بالخروج على القانون .. نجد هذا النموذج في اشعار
الشاعر الشعبي الفارس « ابن عروس » الذي عاش في القرن
الثامن عشر الميلادي في الصعيد ينتهب ثروات الأغنياء ويردها
على الفقراء ، ويقيم من نفسه قاضيا يرد المقام ويطلق العدل
مدام النظام الاجتماعي لم يجد على ذلك ، ويتحدى السلطة،
ثم يفرس في نفسه التوبة ليعطي الناس خبرته القويده في
الحياة شعرا شيعيا ينتقله الرواة .. وتجد وجه الصعلوك
المصري في القاهرة في نهاية القرن الماضي ، في الشاعر
السخر الرعير - حسن الالائي - الذي عبر فالحش وأبدع
عن المجتمع المصري شعبه الهزيمة العراقية .

تتسك اشعار مجموعة أمل دنقل الأولى تجربة الصعلوك
المصري المعاصر متبينة لوجهة نظره في الفن والحياة ،
عارضة - ويصدق - الهزة العجيبة التي اعتزت هذا النموذج
الانساني يطل الاحداث القومية الأخيرة .. تلك الهزة
الوجدانية الضيقة التي بلغ من عمقها أنها سبغت من تحتها
كل مبررات صعلكته المتفرقة ..

والصعلوك - كما نعرف - ظاهرة اجتماعية دينية
افرزها المجتمع القليل في جزيرة العرب قبل الاسلام ، ثم
تطورت وخطمت لتتروث الزمان والتكاثف ، واضلعت اليها
الشعوب التي تعربت ظلالا من تراثها واحواها الاجتماعية .
فتحت مظالم وجه الصعلوك في اشعار « عروة بن الورد »
في المجتمع الجاهلي .. شاعر خارج على مواضع القبيلة رغم
أنه من ساداتها ، مؤثر حياة الفقر مع الشرف ، يسقط
على أموال لومه لينظفها هو ورفاقه الفقراء ، يطرح في شعره
عن مآلوف القصيد الجاهلية عبرا عن اشتواق ومآلات فرستها
عليه حباته التي اختارها ، محتفيا الى نفسه وإلى رفاهه
الفرقاء في الظلم التي صنعوها لانفسهم .. وفي القرن

وسكره في حاناتها ، وجره في مشاحاتها ، ورده غايته لقاء وجبة عشاء ، وشروقه السجائر الثورية الخ .

وتعندما رأى عمال السجاد يشتون المانيمن الحلوثة ويعيشون حياتهم القصية عرفهم واحبهم وسخر منهم في نفس الوقت لانهم « يدخلون في كهوف الشجن العميق » وفي بعار الوهم يصنعون اسماك سليمان الخرافية « على ان لفنته في السويس لم تكن لفنة هؤلاء الكادحين ، وهو وان عاش تجربة الفس والفصيح مثلهم لكن شتان بينهم وبينه » فلفرة ابدية ولفرهم فلفر « وهم لا يموت حياتهم وهو يحيا ويمتعا كما يريد . وفي كلمات (سبارلاكوس الأخيرة) يركز الشاعر عينيه لحسب على لفرة (سبارلاكوس) ووجدته وعلى شجنته في فلف ما اريد « ولذلك فهو يرى فيه ظاهرة فردية « صعلوكا مختار الشفق ولم علمه ان « كيس لم يم طي « لا تعلموا بعلام سعيد « فلف كل فيسر يموت : فيسر جديد ا وخلف كل لاني جديد احزان بلا جدوى .. وحملة سدى ا وهو يدليهم ان يعملوا ابنه الانحاء « لأن « الله لم يخلق خليفة الشيطان حين قال لا ا والوفاء للحيون .. هم الذين يولون الأرض في نصاية لكى 1 « ويلقون للقيصر وهو على الشنقة « لا لينجو فهو ينزل الحبل الذى في عنقه بلف « وانما يعلمه بلا جدوى الشنق والظلم والثورة جميعا « يقول له :

« يا قاتل انى صفت عنك ..

فى اللحظة التى اسرحت يديها منى

إسرت منك ؟ »

وهو يبور لقا على طول قصائد الديوان - او يتبع ادى يبرد لنفسه لفية « خروجه « « سواء فى الفترة الزمنية التى كان فيها فى قلب هذا « الخروج « ويستقرا عليه « وهى الفترة التى سبقت أحداث ٦٧ « او فى الفترة التى بدأ يترك فيها أن « الخروج « يستحيل « وأن عليه أن « يدخل « فى قلب مأساة مجتمعه وفوقه حاملا نصيبه من النار « فيكى انا وهو يقبل «الدخول» .. فلف المستوى الشخصى ليس قمة غير اللالة والفصيح الذى يتهدده « وكل ما حوله يريد أن يحوطه الى سلطة « يريد أن يسرق وجهه ليعطيه الوجه الذى يريد :

« آه لو لم ألتهم - للسر الفاسد - لو ..

ربما نور فى الظلمة برهة .

فبر أى كنت جانيح

وانا الآن ففقت القبرا ..

جانيح يا قاتل المروض فى سوق الرياء

جانيح .. حتى العياد

ما الذى أكله الآن اذن ..

كى لا أموت ؟ »

وعلى مستوى جيله تكتب الصورة ألوان اشد قاتمة « فهو جيل مظلم « جلت فطافته « يرفع راياته البيضاء فى الصباح مستسلحا للبحر « ويعزج حزنه القساوى كى يتوجه « لكنه عندما يرم بفسى وجهه امزله كى يتركها تحترق بفك :

وصورة الصعلوك كما يرسمها نفس التراث الشعري العربي والعمري « هي صورة : الخروج اضيق البليل .. ومهما احدثت التلاحج المخرجية للصورة يظل التلاحج المخرجي والتاريخي « فن جرح الصعلوك يظل كما هو وكما جذته حبيسة الصعاليك الأوائل واشتارهم .. انه الخروج على الواضعت والتقليد والتسليم الاجتماعى - يفضى انتهى عن نوعية هذا النظام - فعليا ما تعاصر خطه الخروج هذه عملية تعمل هذا المجتمع « مباشرة يقيم مجتمع جديد ومعرضة بها-

وفى كل النتائج التاريخية كان الصعاليك اما انشاء لطيفات العليا او لهم من مهاراتهم وامكانياتهم ما يؤهلهم للارتباط بالسلطة ، ولكنهم يرفضون باراداتهم هذا ادوربت مغلصين عليه حياة الفلق والحرية والفرف « أى ان غفرهم الذى هو سمة من سمات المجتمع « ليس نتيجة لأوضاع طبقية ولكنه نتيجة للاختيار .. 11 وتمكنهم حياة الخروج والفرف هذه من الارتباط بتجارب فنية ومن التعرف على حيوات واللغات نشعد مواهبهم ، وتفتح امامهم عوالم جديدة (١) ، ومن لم تصلح اشتارهم أكثر من سواها مرصدا صاعدا لسلالى الحضارات وللتدخل الخلاق بين الثقافة الرسمية والشعبية وتمكن هذه الأشعار بصدق كبح الأجواب الخفية من صورة المجتمع « وتستجيب أكثر من الأشعار الأخرى للثقافات الفنية الجديدة ..

لكن هل يستطيع هذا النموذج الاصيل الظاهر « من يحافظ على لفره الذى يريد سلفا « وعلى حلته البليل بتحقيق الخرج والعدالة « وعلى قدرته فى التحدى والخروج على المألوف والاجتماعى والشعرى « هل يستطيع أن يحمي فى عصر التصليح وسيطرة المؤسسات والأجهزة ، وتلكم السلطة ؟ ان يخرى مجتمع القرن العشرين بوسائله الجهنمية هذا النموذج الشعري ويحكم عليه بالانعدام والانقراض ؟ أم ترى يعدل من صورته لتلائم صورة مجتمعه ؟ لشر ملا لم فى تجربة الصعلوك المعاصر كشاعر أمل دقل .



فى القصيدة « السويس » يرسم لنا الشاعر صورة صعلوكه « وهى صورة كما نلاحظ مخالفة لصورة البرجوازي الصفيح « المربى على مظهره الاجتماعى والمربى أيضا على تجاربه فلا يميز عتيسا شعرا وبصيفة التكلم « أما السويس فى ذكره كشاعر وهو يتذكرها بعد ٦٧ « هي تجوالة على لقاوى ومفازاته للشهاد وزياوته لأوكار البقاء والمقصودة .. هي نومه على حنائه

(١) ان كل الشعراء الصعاليك قد تأثروا بالفنوس والفتالات غير التقليدية والفرمة والمتعرة من وجهة نظر الثقافة الرسمية « فيصيحهم بلا استثناء تأثروا بأداب العامة وبالمضاربات المجاورة وغيرها عن وحدة الأفراد والمخارجين أكثر من حرصهم على التراث العربية « وعبروا عن تجارب الأصاق السفل تحديا لحيثيات السادة .. انظر : الشعراء الصعاليك للدكتور يوسف شليف « والزميل فى الأندلس للدكتور عبد الموزيق الامرائى « والعربية دراسة فى اللغة والهجرات والأساليب ليوحان فك ترجمة د - به الطليم الجبار .

« وفي الليل .. نطشى رايانا ..
سقى الهدية الأبدية »
تجرؤ أن تسأل « هل نسي موتى ؟ »
وجولنا في الملاهي
اهزأنا في الترام
للأسف في زحام المشاغل
ذبذبة النظرات أمام الفاضل والمباريات الرشيقات
.....
« ترى نسي موتى ؟ »

وليست الصورة بائس إشاعة وربما على مستوى
مجتمعه « فهو مجتمع السكينة والزيف والفارينات » يلاقي
فيه الظهاد الفتى والثرى والهلالة لا تشغ لهم طيبة القلب
ولا عرق الجبين :

« من يفرس الجمل الخالط
فيم الدلب الشيطان ؟
أراح الرب الخالق في اليوم السابع
لكن .. لم يسترح الإنسان .. »

إنه مجتمع الصورة والصف والوقوف لن الله والشرعة
والتجاذر « ولئن لا آمن فيه شيء حتى لأراض من الجمل !
« لمن قضي الناس للدم في كل قلب مصب - فاسلمهم
يا غلام ! » وعلما بعد الشاعري بصره إلى المجتمع المصري
الكبير « تتأكد الصورة أكثر » فاستهتت الحرية لتأتي التخلف
والثقل والكبرية وأرضهم ولم تفتح ثلثي دولها فيخرج
يلا ماء « وتسال من عذوبة نهرها » والهر سمه للذوال
« والأرض تطوى في بساط النمل »
تسلها السفائن نحو « فيتر » كي تكون إذا كتبت
الغلاف :

رقصة وحيدة لنار في أرض الحطاة -
ويهزه واللع أمته ذاتي أحب فيها العبد والشمراء
يؤله هرويه من تعديت الصر والأعداء وتسلط الطواويس
عليها « تلك الطواويس التي لزعت تقاويم الحوادث » هربا
من الزمن :

« أولست سافانا ؟ » وتبشبات بمراثي السراف ..
تنظر البناتين التي يسخر بها السلطان ..
لوق أكابر الأفراط منهم :
يا صماء :
أكل عام نجمة عربية تهوى ..
وتسل نجمة برج البراهم « ١٩ » (٢)

ولا يطغى تراثه القومي والشعبي « إلا الكلمة وتصيلا
للناس » « فابن سلول » المتعلق قل يسمى بالواقعية بينما
الانصراف واجبة « والأقوى ألقى في طريق التبع مانعا
الحسين وآله من ادواء القلم .. » دون ظاه وأساك باصحين
وعندما ألذرت لؤلؤ العبدية قوبها وهي القديسة للهمة
الهموما باليوا « وسليمان الجالسي يتكلم فوق عمامه ..

(٢) كتب الشاعر هذه القصيدة « الأرض والبرج » التي
لا ينتهي « عام ١٩٦٦ حين تأسس آل أمالة بتمهجة جريئة
لشاعر شاب » « يندر قومه قبل أن تفل بهم الكثرة

قد مات ولكننا نصبه يفتو حين نراه !! وأدمم الشرفاوي
اليجل الشعبي المخرج على القانون مقتول على كل المروج ..
وأبو موسى الأسعري حرص على أن يعاين خطو الله
لا أمامه ولا خلفه .. وكافور عندما يغيره التفتي بأن لغة
أسعرة تستمره في بئرقة قاتلة « كافوراه .. كافوراه ... »
« فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية »
تجلد كي تصبح « داروما .. داروما »
لكي يكون العين بالعين
والنسي بالنسي !!

هل ساق الشاعر كل هذه للبروت ليهرب من مصه
وجيله ولومه ؟ لا .. بل الحقيقة أن المصولة الكادج على
مجتمعه غير قادر على الهرب منه « فهو قد تصلح منذ
البداية ليحتفظ بوجهه الخلقى فكيف يرضى بقتل »

لقد واجه الشاعر الشباب عاره القومي والتطبيعي - كما
فعل أسلافه الصفايكي - بعبارة الكادجين الرافضين للتمتعارف
عليه والوقوف والعصر .. ووجهه بشجاعة من يملك كل
شيء لأنه لا يملك شيئا .. لكن ما آله وأحزونه وفجر
دموعه هو اكتشافه للتأخر « بعد أحداث ٦٧ » أن كل صوته
الساقي « واكتفائه بالفرج » وشعوره بالبعد عن الزيف
والعذبة « وتشداته التردد .. ثم ينسج كل هذا » فالعنة
تأخذ في وجهها التردد والتدريج بما .. لقد أدرك الشاعر
هذه الحقيقة الرعوية فلم يهرب منها بل واجهها لاعتنا أيامه
اللاعنية طائفية « فصدقه الخلق مات شهيدا من أجل أرضه
يعبر إليه نطق التفتيش والفساد « وعلى قميصه الأبيض تنسج
دائرة الدم المجرى وإسفال الشاعر :

أين رصاصك ؟
أين رصاصك ؟



يحدد لنا نموذج المصولة الذي يبينه الشاعر ليهرب
من رؤياه الوسائل الفنية المستعملة « ولغة وسيلة فنية
شبه رئيسية في كل التصالح لم يشبه أيها أحد من نادى
الديوان » تشكل أداته الأولى في التعبير وتنجس منطقيا
مع نموذج المصولة « من حيث جرائه في المخرج على
التعارف على في الشعر « ومن حيث نوعية لغاياه وحياته
.. هذه الأداة الرئيسية هي « التعبير السيمائي » فالشاعر
« أقل دقلا » هو أول شاعر يظهر في اعتباره بهذا الوضوح
والكثرة اثر « السيماء » كمن يصق قنار على تجميع عدد
من الفنون وقادر على التلاذ والتأخر « و « السيماء » كما
قلت مؤخر أساسي في صياغة القصائد « ليس بسبب سهولة
تلقاها بالنسبة لشاعر جوال » وإنما لأنها أكثر فنون الصر
تركيزا وقدره على فن مخاطبة الحواس - والمصولة نموذج
حس أساسي - وهي وسيلة قاهرة على من شئت تجربة
الشاعر الكادج واستيعابها بأكملها مع توظيف كل وسائله
الفنية الأخرى داخل إطارها - لئلا كان الشاعر سافرا
لا تزعج كوميديته .. ولذا كان الشاعر حريصا على نقل
أصابعه بالزمن والنسي وطراجه الانتسدة « وواليا على
التعبير عن الصوت والمعرفة وصيا لتلكابة » وقادرا على
الاستغناء ما هو دراتي « ولوعا بالمشور على التناقضات

باعتاده الترتيب ، واسمحوا لي ان اقدم نموذجاً منها كمثال:

مشهد ٢ - حجرة نوم الشاعر

عينا الفلقة تتكشفان ..

« منه تجريب من سرير الشاعر »

« لفته مكبرة لوجه الشاعر »

اتخصي بالثني الناتجة - الطافحة يتورا وجراحا ..

« الشاعر يتوقف عندما يسمع خطوات »

قطع

م ٤ -

سقة الجارة

وهي تمد لساني غرقتها الحمام اليرى ..

صباح - داخل

فيلق الجرس الخاصة صباحا

اسمع خطو الجارة فوق السقف ..

صباح - داخل

م ٥ -

صباح - داخل

حجرة الشاعر ثانيا

« الشاعر ينفلت ليلاسط »

دقة الانطية « غريب الصنوبر

غشيشة المدياح « علوبة جسد اليهود ..

(انقلو المتردد فوقي ليس يكف !)

لكني في دقة يائسة الأليان ..

تنويف في فكي فرشاة الاستن

احتف

ونصه :

فادرجو ان اكون بفرادتي لديوان الشاعر الديدح - أمل

دتل - قد وفقت في مساعدة محبي الشعر على سماع صوته

المتردد الاصيل بوضوح ..

وباستخدام الأبيض والأسود والفن والنور - وكلها من سمات شعر أمل دتل - فليس امامه اصلح من استعارة الشكل السينمائي كأداة لوسائله التجريبية ، وهذا في رأيي هو السبيل الى ان تعامله مع الأسطر والرموز التاريخية والثقافية ، واستدعائه للشخصيات والواقف ، يأخذ طابعا جزئيا ولا يحاول نسخه نسخا عسويا ، لأن كل صلاء الوسائل تصلح بالنسبة لتجربته عوامل مساعدة فقط لا مقارر اساسيا لها ، فهو لا يعاني تجربة صوفية او ميتافيزيقية او سياسية ، ولكنه يعاني تجربة حيوية حسية ساخنة ، تحتاج الى شكل مركز وواضح وقادر على تجسيد كل الظلال والابعادات ، ولم يكن هناك من شكل اصلح اكثر من الشكل السينمائي ، سواء اختاره الشاعر بوعي وإرادة ام اكتشفه بغيره وهو يبحث لتجربته الاشباعية عن شكل خاص .

وكل فصائد الديوان - بلا استثناء - تحول فعرا من هذا الشكل السينمائي سواء استخدم الشاعر وسيلة « السيناريو » (« الفيلم على الورق ») او وسيلة التوليف (« المونتاج ») ووسيلة « السيناريو » هي الوسيلة الغالبة حتى ان احدى القصائد مكتوبة كاملة في شكل سيناريو ، شعري لفيلم قصير لا ينقصه غير ترقيم المشاهد وتحديد اللقطات واوقات التصوير حتى يكون ممدا للتقليد - هذه القصيدة هي « يوميات كهل صفح السن » وهي القصيدة تعرض للفتنة الثلاثة التي يمر بها المصداق وهو في فرقته وهذا ليتذكر عن طريق استرجاع الماضي (« فلتلح ياك ») ما حدث في حياته ليعود للفتنة التي إندأ عليها فلا يجد غير الثلاثة .. والقصيدة كالفيلم حديث لا ينتصها حتى التناول الخريفية التي هي جزء من أصول الفتنة كي تقسم جلوس المتفرج على ملهه كلها أصابه السأم ، وقد جربت فعلا ترقيم القصيدة وتحديد لقطاتها دون تدخل في السياق ولو

في العدد القادم من المجلة

خاص بالحكيم الهندي العظيم

غاندى



تقرأ فيه طائفة من الدراسات تتناول حياة
الزعيم الهندي الراحل وأفكاره ومواقفه
مع نموة اشتراك فيها سفير الهند في القاهرة

مسرحية تركية تشير قضايا عديدة

(حول مسرحية فرهاد وشيرين لناظم حكمت)

ترجمة اكمل الدين احسان

الهيئة العامة للتأليف والنشر

القاهرة - ١٩٦٩

بقلم: د. سيد مصطفى سالم

الآخرى ؟ وماهو مدى هذا الاحتياج ؟ وماهى الجوانب التى
تهتمنا دون غيرها في تلك الثقافة ؟

مثل هذه التساؤلات والمفوضات تبرزها مسرحياتناظم
حكمت ، ولكننا لسنا بصدد الإجابة عليها أو التعرض لها
بالتفصيل ، فهذا يحتاج الى مقالات الطويلة مما لايتسع لها
الجال هنا ، فربما كان أمراً ضروريا لعرض منهج
فى تناول مثل هذه المسرحية ، وأيضا لصلاحها ان تكون مدار
مناقشة مسائل لايد من مناقشتها اذا اردنا ان نصف
بالإيجابية فى تناول فكرنا المعاصر ، كما أصبحت لنا فرصة
الإطلاع على امهات التراث العالمى

قدم الأستاذ اكمل ترجمته للمسرحية بدماسين .
اولهما خاصة بترجمة حياة ناظم حكمت ، وهى ترجمة
دقيقة ولكنها ليست كافية بالقدرة الكلام الذى يتناسب مع
مكانة صاحبها فى الادب العالمى . وربما كان طر الترجم كما
قال فى عدم تقديم ترجمة مستفيضة هى فئة المادة اللازمة بين
يديهم من ناظم ، ورغم ذلك نجح فى القاء ضوء كاف على نواح
مختلفة من حياة الشاعر ، فقد تتبع حياة ناظم منذ ولادته
لاسرة أرستقراطية فى أوائل سنة ١٩٠٢ حتى وفاته فى الثنى
سنة ١٩٦٢ ، فالتحق لنا اضطراب حياته منذ شبابه من اثر
هزيمة تركيا فى الحرب العالمية الأولى وغالب العطفاء عليها.
شابة ناظم فى حرب الاستقلال لتحرير بلاده بعد ان استولى
الظفلا على استانبول فى سنة ١٩٢٠ . وفى خلال هذه الحرب
لحق ناظم بنفسه حياة مواطنيه البائسة فى قرى الاناضول ،
فأثر هذا فى فنه وفكره ، وحطه «يتحول الى الفكر الاشتراكي
ويستنهج كحل لمشاكل الانسان» . (ص/٥) وقد لاقى الشاعر
الكثير من صوف المصائب والاضطهاد فى سبيل اعتناقه
للاشتراكية ودعوته لها ، فقد اضطر لان يهرب عدة مرات ،
كما سجن ثلاثة عشر عاما (١٩٣٧ - ١٩٥٠) . وقد قسم
الترجم حياة ناظم حكمت الأدبية الى ثلاث مراحل والتي
الى ان اروع نتاجه الأدبى كان خلال المرحلة الثانية وهى
التي فصلها فى السجن ، أما المرحلتان الأولى والثالثة فقد
نظلمان بعضى الإنتاج الضعيف لمواجهته أحيانا الى التكتف
من زوايا القنصلية . والجدير بالذكر ان ناظم كتب مسرحية
«حكاية حب» فى سنة ١٩٢٨ أى أثناء سجنه .

ولد الضحك فى خلال هذه الاضراسه ان الشاعر لم يكن
معتيا قويا ، بل كان غاليا انسيا ، اذ اهتم بمشاكل
الانسان حيثما وجد ، وحارب الاستعمار والاستغلال فى
صورهما القبيحة . وفى سنة ١٩٢٥ نشر مجموعة شعرية
بم عنوان « رسائل الى تراتنا بابو » وهى رسائل من فنان

لا شك ان العمل الفنى الجيد هو الذى يثر حوله
المناقشات والتساؤلات والقضايا ، وهو بهذا يثر الفن
الانسانى ، ويصبح فى حد ذاته المسافة هامة الى التراث
الفنى العالمى .

ومسرحية الشاعر التركى الحديث «ناظم حكمت»
«حكاية حب اورفهاد وشيرين» ، التي ترجمها الى العربية
الأستاذ «اكمل الدين احسان» والتي نشرها هندا «دار
القلم العربى» من هذا النوع الفريد الذى يثر حوله القضايا
والمدنية ، والذي يعتبر بحق من اهم الاعمال الأدبية التى
نشرها هذه الدار .

وتدور هذه القصة حول ثلاثة معادير : نعى للمسرحية ،
والؤلف ، ثم المترجم . أما المسرحية فهى معالجة لاحدى
الاساطير المعروفة فى الادب الفارسى والتركى القديم لهدف الى
عرض افكار جديدة ، وهى بذلك تثر عدة قضايا حول
ماهية الاسطورة وحيثيتها . مادللتها ودورها فى تراث
الشعوب ؟ وما علاقة الاسطورة بالفن والادب ؟ وماهو موقف
الادب الحديث من الاساطير ؟ وهل يصح لهذا الادب ان
يتدخل فى طبيعة الاسطورة ليعرض من خلالها افكارا حديثة
وخاصة اذا كان ممن يلزمون بالفكر الاجتماعية مينة ؟

أما المورد الثانى ، فهو شخصية كاتب المسرحية صاحب
المكانة العالمية فى الادب التركى الحديث والادب العالمى
المعاصر ، فما هى ابعاد هذه الشخصية ؟ وماهى ابصار
الادب التركى الحديث ؟ وما مدى تقدم وتطور هذا الادب ؟
وما مكانته من الادب العالمى ؟ وماحاجتنا اليه ؟ ولعل هذا
مايشير المترجم - الذى يجمع بين دراسته العلوم والآداب
- والذى دأب منذ عدة طويلة على نشر فصول من هذا الادب
فى مختلف الجلات والجرائد المصرية للترفيه به والصلاح
المتفلقين العرب عليه . فهل نحن حقا نحتاج الى الاطلاع
على الثقافة التركية فيما نحتاج اليه من اخلاص على الثقافات

أد جعل فرهاد هو البطل الرئيسي وليس الملك خسرو . الذي كان أن يتناهى من القصة قريبا . أما نازم حكمت (ت ١٩٦٢ م) فقد اكتسب القصة - بعد تعويرها الآخر أي بعد أن أصبحت قصة فرهاد وشيرين - لونا تقديميا ذا مضمون اجتماعي بعد أن تدخل في أحداثها دون أن يغير من ملامحتها الأسطورية .

والطبيعة أن نازم حكمت قد أجاب بصرحية الحكاية حسب إجابة حاسمة في قضية هامة وهي قضية الالتزام بالوطن لآدمي بين الاثنين مطلقا ، بل وأكد أن العمل الفني ليس مجرد وسيلة للتعبير عن عالم الفنان ومشاعره وأحاسيسه الخاصة ، بل هو أداة يعبر بها الفنان عن مشاعره قسوته وآماله ونضالاته ، ويسهم بها في تقدم الإنسانية عموما ، ودون أن يغفل بالعمل الفني ذاته ، فيسوقه إلى مجموعة من التيارات الطاغية والمبارات التكميلية .

ويصحب هذا عرض أحداث هذه المسرحية بصورة موجزة قد تخطى مجالها ، كما يصحب أبرز جميع نواحي الجمال فيها ، في أنه من الممكن فهم الحدث على أبرز سطر، هذه التواض ، وبعض صور نجاح نازم حكمت في عرض 'فكره في جمالية الفلك' ، وإن كان هذا أيضا مما نعترف نقضا لنا نتج عنه .

ولعل أهم أسباب نجاح نازم حكمت في هذه المسرحية هو وصفه أمام نفسه منذ البداية ، إذ كان يعرف جيدا ماذا يريد أن يقول ، وفي نفس الوقت كان يدرك أن أدوات نصه - كدوات بشرية - أي شخصيات ذات نزوات بشرية - بعثة ، لكل منها جوانب غلغلا وفوقها . لذلك طرح مبدآن هامين هما : أن العمل هو في الحقيقة ذا القيمة الحقيقية في الحياة ، وأن تعلق الطالب والامنيات لا يتم إلا من خلال الثقة والشخصيات ، وهو ترك الأحداث والشخصيات تتحرك وتنمو ، متفاعلا بعضها مع بعض ، في حدود دون افتعال ولي تكامل نفس دون فرض الوظائف أو البطولات ، حتى يصل هذا التفاعل - بين الأحداث والشخصيات - إلى قهته في نهاية المسرحية فتتضح عندئذ أعداد كل شخصية ، والمؤلف لا يطلق الأبطال ، ولا بعد ملامحهم أمانا منذ بداية أحداث المسرحية ، والتي تعدد أمانا قيمة كل منهم . وقد طبق نازم فيروز من خلال تطور هذا الصدام الكائن الذي يطلو في منهم ، والتي تعدد أمانا قيمة كل منهم . وقد طبق نازم هذا الجهد على جميع شخصياته ، فلم يندم لنا «فرهاد» بملامح بطولية في أول المسرحية ، بل قدمه على أنه فنان شاب من عامة الناس بعدد نقاشا في قصر الإمارة الحاضرة «صهنت» . فيقع هذا التناقض في حب أخت هذه الإمارة وهي الإمارة «شيرين» التي وقعت بدورها في حبه ، بل والتي سبقته في التعبير عن هذا الحب . ويبرر الفنان من القصر فتقبض عليها الإمارة «صهنت» بعد قليل ، وهي التي كانت قد وقعت في هوى فرهاد دون أن تستطيع أن تلصق عنه ، كما فعلت أختها الأخرى التي استطاعت أن تلصق من هواه . ولم نأمر الإمارة صهنت بشقي فرهاد أو سجنه مدى الحياة عقابا له ، بل أشرت طبعه أن يقوم لكي يتزوج أختها

حتى إلى زوجته قبل أن يعده الفاشيست في روما . وفي سنة ١٩٣٦ دافع عن التواضع الأسباني في قصيدته « عند أبواب مدريد » وفي سنة ١٩٥٦ « وقف نازم حكمت مع الإنسان العربي في محنته حين تعرض لعدوان الاستعمار » وأشد قصيدته من بور سعيد التي تنفي فيها كعادته بأحد الأبطال المفقودين ، بمنصور ماسح الأحذية الأسمر التحف (ص/ ١٥) . وقد زار نازم الجمهورية العربية المتحدة في أواخر سنة ١٩٦٢ أثناء اشتراكه في مؤتمر الكتاب الآسيويين الأفريقيين في القاهرة .

أما في الدراسة الثانية ، فقد حاول أكمل الدين أحسان أن يبيب على بعض الأساطير التي تتلق بالأساطير وعلاقتها بالآداب الرسمية ، وتطور صيرورها بما يتلاءم مع المراحل التاريخية للقرابات المختلفة . ثم كيف أن نازم حكمت استفاد من الأساطير في كتابة مسرحيته «يوسف وأخوته» و «الحكاية حب» و «فرهاد وشيرين» . ثم تتبع أصل أسطورة «فرهاد وشيرين» في الآداب الشرقية القديمة الفارسية والتركية - الكلاسيكية والشعرية - وأوضح في دقة بالغة التطورات التي عرفت بها عبر العصور حتى وصلت إلى نازم حكمت ، لم يجد مقارنة وافية بين أصل الأسطورة وتطوراتها وبين التبدلات التي أدخلها عليها نازم ، وكلف استقلاما بنجاح في عرض 'فكره' بالقرابة بعيدا عن الدعاية ودون أن يغل بشكها الأسطوري الخاص .

وقصة «فرهاد وشيرين» قصة معروفة في الآداب الفارسية والتركية ، وهي جزء من قصة أكبر منها هي قصة «يوسف وشيرين» المعروفة في هذين الآدين ، إلى الشخصيات منها عبر القرون . وأصل الأسطورة قصة حب بين الملك خسرو ملك الفرس والإمارة شيرين التي تقع أماناتها على حدود مملكته ، فقد سمع الأول من جمال شيرين وفتنتها فأحبها وسمى إلى الاقتراح بها حتى نزع أخيرا بعد أن تخطى الكثير من المعوقات للحصول عليها .

ولانتسح المجال هذا لتتبع تطور هذه الأسطورة من مشاعر إلى آخر عبر العصور في الآدين الفارسية والتركية ، فقد قام أكمل الدين أحسان بذلك في دراسته بشكل واضح دقيق ، ولكن يكفي أن نقول أنها كانت تصعب منذ كل شاعر مثله قراجه ومواقفه السياسية والاجتماعية ، فقد اختلفت قصة حب الملك خسرو للإمارة شيرين شكلا حاسما لوميا عند الشاعر الفارسي «الفردوسي» (ت ١٠٢٥) ، وهو أول من نقل الأسطورة المتداولة إلى الآداب الرسمية في ملحنته «إشهادنامة» - نعيها - عن بروز الشخصية الفارسية حينذاك لم تتلقت إلى قصة رومانسية عند الشاعر الفارسي «نظامي المتكسري» (ت ١٢٠٣ م) الذي أدخل فيها شخصية «فرهاد» - وهو مهندس فنان فتن بحب شيرين - في التعبير عن الحب اليائس الذي يقوده حبه إلى قتل نفسه متعيا سمع خطأ يورث حبيته شيرين ، كما تقتل الأخيرة نفسها فيما بعد متعيا بفشل زوجها خسرو وفاء له ولطعم ابنه الكائن فيها . وقد نقل الشاعر «نسيخي» العشاق القصة عن نظامي ، ولكنه أعطاها طابعا صوفيا للتعبير عن فناء الحب في حبيبه ،

بتوصيل المياه العذبة عبر جبل الحديد القريب من مدينتها ليرتوي بها الأهالي بدلا من مياه مدينتهم الفاسدة . قبل فراهاد هذا التشرّف رغم صوبيته القيمة التي كان يدرّسها جيدا ، لا شيء إلا ليولوج بصيغته الشريفة» . ويؤكد ناظم حكمت الجانب الدائري عند فراهاد في قبوله هذا التشرّف عندما واجهته الإمارة مهمته به ، وكان صياح الأهالي الذين يكونون مواعين يصل من خارج القصر التاء محاصمتها لفراهاد بمدّ القبلى عليه ، فقول له : «انك انت أيضا لا تفرّج بالقبلى الذين يكونون مواعين» . انك الآن لا تفكر في شيء غير شربين . سوف نطيقك شربين يا استاذ فراهاد . هل انت مستعد لاخلعنا ؟ .. هل تقبل شرطا . » (ص ١٤٤/ ١٤٤) . ولكن مرود عشر سنوات على فراهاد وهو يعمل في نقب الجبل لا تم دون أن فيسيولوجي وسيكولوجي ، فقد تصلب عوده وقد تسفحت عضلاته كما يتفصح خلال المسرحية ، كذلك يبدأ حب شربين يلتفت بصب الحياة كلها ، بصب الجهاد وما يحيط به في الجبل من نبات وحيوان ، بصب أهالي المدينة الذين بانوا لمشاهدة البطل الذي سيوصل المياه العذبة الى مدينتهم ، ولذلك نراه يقول مخاطبا كوكب الزهرة الذي يذكره بطول المدة التي لم ير فيها شربين لا ثم انهما ولكنه شيء آخر .. له صلة لا بالتسليح او عدم التسليح كيف كان شكله فينبها وحاجبيها والقبلى .. لا اعرف .. اننى اجهد ذاكرتي فلا استطيع .. لا اعرف .. ان وجهها في ذاكرتي ضوء ابيض .. كفساك .. يبعد ابيض .. لا ليس مثله ففصص .. هبلى ناهي .. ليس كالطيال .. ولا حتى كالترويا .. اليه شيء ذاكري حيوي الى حد لا يحتمل ، متوجّج قريب ، يُقرب إلى من جسدك .. ثم انه في كل مكان ، فيك ، في شجرة اللبى ، على الملح ، في صرير الرياح ، في جوده القادين الى هنا ليرتوي .. (ص ١٥٦) وهذا البعد الجديد في شخصية فراهاد يتطور ليبلغ ذروته عند نهاية المسرحية ، إذ تعبر اليه شربين تغلف فرحا بعد مرود السنوات العشر وهي تعمل له شرطا لائيا ، وهو موافقة الإمارة مهمة على زواجها اذا وافق هو على ترك العمل في الجبل ، والعودة معها الى القصر ، ولكن فراهاد يرفض ترك العمل قبل أن يتم ، ويقول لها : « هل نستطيع ان نكون نحن الاثنين سعاداء ونحن جالسين في جوستك تشرب مياه من جبل الحديد في قوارير من فاسة بينما يتسلط الناس كالدباب وبمورن ؟ يجب ان تتدقق هذه المياه الى المدينة من السبل الرخامية .. وسسوف تتدقق .. بقيت صغيرة واحدة .. ولسوف انتقها .. » وعندما ترد عليه بأنه يجب المدينة أكثر منها يقول لها : « السمت من المدينة ؟ » (ص ١٧١) دون أن يغنى ما لحيت اليه . وبالإضافة الى هذا التطور الهادى في شخصية فراهاد ، حرص ناظم حكمت أن يوسع أن هذا التطور لم يتم في فراغ ، بل انه نشأ ونما خلال سنوات الفصل ، وخلال التناقل أهالي المدينة حوله بإخباره البطل الذي سيتلقاه عمله من شرب مياه مدينتهم الفاسدة ، وتوصيل المياه العذبة اليها . إذ كان الأهالي يلدون اليه من المدينة جماعة نلو أخرى ليشاهدوه وليشربوا من الزه . ونقرأ في أوائل

الفصل الثالث والآخر أن امرأة تحصل طفلها الرضيع جاءت به مع زوجها ليشاهد فراهاد البطل ليصبح بطلا مثله ، فتراها ترد على زوجها الذي يعاتبها على تعجيل الطفل مشقة احضاره الى الجبل .. بعد المسافة بينه وبين المدينة .. فتقول « لا يتم شيء دون مشقة .. فليتعود منذ الآن .. وجهي تعملت نعا قليلا عندما ولدته .. سوف أريه وجه فراهاد » (ص ١٤٩) . ولم يكن التناقل أهالي المدينة حول فراهاد معلا معنويا ساذجا يعمل في حياته معنى تقدس الجماعات للجبل والبطولة ، بل كان ارتباطا عضويا عمليا بين الجماعة وبطلها عندما كسبت هذه الجماعة وفاة البطل لها ، وصداقه ونفاقه في خدمتها . وفدشور فراهاد بمسألة الأهالي له ، وترجمتهم لهذه المسألة في مشروع عملي أخيره به ، وأنده عندما زاره لأول مرة بعد عشر سنوات ، « وكان والده قد قاطعه فاصبا لانه تركه في سبل حبه .. فقال له : « انقل وأنت تنقب الجبل توصيل المياه للناس ، كلان انهم سيظلون مكتوفي الأيدي لا يصنعون شيئا ؟ لقد اتفقت جمعيات النقاشين والحجارين والنحاسين وسوف نقيم اربعا وعشرين سبيلا في المدينة » (ص ١٦١/ ١٦٢) .

وقد أوصل ناظم حكمت الترابط العضوي بين الجبل وجماعته الى قمته في نهاية المسرحية ، إذ تسلسل الستار للمرة الأخيرة على صورة مجسدة لهذا الترابط تصورها سيكولوجية رائعة تاتلف في تداخل جميل من أصوات التشجيع لفراهاد ، ومن أصدااء لمرات موهلة من الكلى بزن ما « رطل .. فراق صفور الجبل .. بعد أن يفرغ فراهاد من استئصال زائره يدخل منزله الى داخل الكهف الذي حفره في الجبل ويبدأ في نقب الصخور ، وهذا تعالي الأصوات في جرس ويسقى بلبلى بالحركة والحياة وكاتنها رجع المصدى لمرات منزل فراهاد ، الذي يشق طريق الحياة أمام أهالي المدينة بين صفوف الجبل الصماء ، فتترا قول الناس : « الحرب يا استلا فراهاد ، واسرعي يا مياه جبل الحديد اسرعي ، وامشى آليتنا امشى .. الحرب يا معول فراهاد .. الحرب » (ص ١٧٧) .

وكما ان شخصية البطل لم تتطور في فراغ ، فانها ايضا لم تنشأ من العدم ، او بمعنى آخر كما ن' الاحداث هي التي عملت على تطوير شخصية فراهاد ، فان هذه الشخصية كانت تعمل على التناقل الذاتية التي اوجرت ونمت خلال تفاعلها مع الاحداث ، فالتناقل بالناس والارتزاع بالعمل والفن كما أنتج عندما رد على شربين بقوله : « انك تصبحين لي (او كانت لفترة مثله) تماما .. مع انك انت الآن امرأة وأنا نقاش .. لا تسبني فهمي .. اننى لا أغنى من نفسى عندما اقول اننى نقاش .. ولا تنازل من صفتى في مقابل سلطة الهند » (ص ١٧٢) وايضا ، فهذه الشخصية التي تعمل بذود قوتها لم تستغ الأسلوب ، السبل القتوى الذي وصلت من طريقه الى العبودية ، وكانت شربين قد دبرت مقابلته في حجرتها في القصر ليس هريما .. مع القرية وانها « شريف » من طريق السبل الخلفي التاء القليل ، لذلك فهو يقول لها اننا حوارهما في

الصحرة « الوصول اليك هو الوصول الى الدنيا » يؤتى لوجهك ، وسماي لصوتك ، نس لك .. كل هذا يعني اننى ارى وجه الدنيا واسمع صوته ونكسها بيدي .. ولكن شريف والريية والسلم المرى .. لا استطع ان انس اننى لم اصغ في سبيلك بشئ ، لم تصح بحرثي ولا بتفسي . لا استطع ان انس الكلام والسهولة الكئيبة .. تصورى يا شيرين انه لم يطلب منى اى شيء للوصول اليك . » (ص/ ١٠٩) .

وتتبع ناظم حكمت نفس المنهج في تطوير شخصية شيرين ، فهي فتاة غنية جميلة ، تقع في حب فرهاد فتعمل على لفت نظره اليها حتى يقع في حبها بدوره ، فتعوده الى ان يهربا معا ليعيشا معا خارج القصر ، ثم يقبض عليهما وتشتد الامرة عليه ان يعمل بتقب الجبل فتنتظره شيرين عشرة سنوات حتى تصنع اختها الشرط الثاني ، فتظن اليه وكلها امل في عودته معها الى القصر ليتزوجها فيرفض فرهاد . وهنا نسمو شيرين بعبها ، وترفع الى مستوى الموقف الذى فرض عليها ، فتختار موقف الانتظار مدة اخرى حتى ينتهى فرهاد من عمله ، فتقول له « لقد اظهر كل واحد نفسه في هذه القصة في صورة ما .. وكان لى الانتظار ، ساعرف كيف انتظر كزوجة سعيد ، كام جندى ، من بغير يا حبيبى لا تات .. ابقى حيث ائت » . (ص/ ١٧٢) ولا تصل شيرين الى هذا الموقف البطولى فجأة ، فطرد لها خلال حوار طويل مع فرهاد ثمة زلزالا له في الجبل ، تشكو فيه شعها الاثوى وهى تلج عليه في الصودة معها فتقول « انا كنت بطلة » انا امرأة عسكينة ، تريد ان تحصل برجلا الذى انتظرته عشر سنين .. انا امرأة نعمة .. » (ص/ ١٧٠) .

وقد بلغ ناظم حكمت قمة التصوير الفنى عندما رسم شخصية الاميرة « مهمنة » ، فقد قيلت ان تمسح بجمال وجهها ، وهو امل ما تملكه المرأة اذا كان جميلا - لئلا لشقاء اختها الصغرى شيرين ، ثم وقعت في حب فرهاد دون ان تعرف كيف تميز من ذلك وسبقتها اليه شيرين دون ان تعرف ما في قلب اختها الكبرى . وهكذا وقعت « مهمنة » فريسة الصراع بين الاثارة والانثية فتشكل هذا الصراع بواقعتها طوال الشخصية بعد ان اعزقت دوحها بين حبها لاختها وحبها لفرهاد ، بين قدرتها كعامة وشبهونها كعاشقة ذات جسم شاب لندن .

وتحتاج هذه الشخصية الى وقفة طويلة لا يتسع لها المجال هنا ، كما تحتاج باقي شخصيات المسرحية الى وقفات طويلة لعرض ابعادها وتوضيح دورها - غير المختل - الذى رسمه ناظم حكمت لها حتى تكتمل الصورة العامة بخلقها لمسرحيته ، غير انه من الضروري ان نشير الى تفسير خاص لشخصية بعينها غير الشخصية الذى قدمه اكمل الدين احسان وهذه الشخصية هي شخصية « القادم » - كما سماها ناظم حكمت - وهى شخصية مجهولة تقدمت الى الاميرة مهمنة - بناء على اعلانها في المدينة - لتصف لها دواء «ختها الريفية شيرين ، فقد وصله اكمل الدين بالته « يمثل قدرا خفيا يلعب في افق المسرحية لم لا يلبث ان يختفى » ، كما قال عنه « فلم يظهر الا كالفرد الذى يجرى الاحداث على نسق عجيب لا يعرف منتهاه من ميدته ولا نتيجته من مقفده » (ص/ ٢٧) ، ولكننا نرى انه ليس قدرا ميتافيزيقيا ، ولكنه تجسيد حى للثروة والبسادة التى وضعها تشروت لشقاء الاميرة شيرين ، فهو يرفض الاموال البجمة التى تعرضها اختها الاميرة مهمنة على اهالى المدينة لن يقدم العواد ، لان ثل الاموال لا يمثل الشخصية الحقيقية بالنسبة للاميرة الحاكمة ذات الثروة الطائلة ، كما يرفض موتها في سبيل شقاء اختها لان ذلك قد يتم دون الم ، بل يطالبها بالقليل الصادر - لديها - حتى تكون تصحيتها حثيثة ، فالامنية الصادقة - شقاء اختها - لا تتحقق الا باجبال الفالى والتصحية المصحوبة بالالم ، فيقول « استطيعين ان يجيذاك كي تعيش اخذك » (ص/ ٢٦٩) ، ولبيت الاميرة ذلك الحق لاختها ان تعيش . وهذا « القادم » او هذا التجسيد للمبادئ ، في الحقيقة هو الذى رسمه الخطوط الرئيسية التى دارت حولها احداث المسرحية .

واخيرا لابد من التنوية بالوجه الكبير المتقن الذى بذله اكمل الدين احسان في ترجمة النص المسرحى من التركية الى العربية ، فقد جاءت الترجمة سلسلة سافرة الى درجة كبيرة . ولا غرابة ان يتحقق ذلك على يد صديقتنا اكمل الدين ، فهو احد القلائد في مصر الذين يتقنون اللغتين التركية والعربية اقلنا بالفا . وما أشد احتياج نقاسفتنا المعاصرة الى المتخصصين الذين يجمعون بين الثقافة العربية والثقافات الاجنبية على هذا النحو من التمكن والانسان ، لاثراء حركتنا الثقافية وابتلائها على اتصال دائم بالحركة العالمية للثقافة .

من ألف سنة على الطريق

تأليف : نيكولا كوتساريف
تقديم : عبد الرحمن الكحيس
القاهرة ١٩٩٩

بقلم : إبراهيم محمد الفحام

أسماء الأسطاس :
أبو دولا :

ورد اسمه هكذا في ص ٩ وغيرها . وقد تحدث المؤلف
عن رحلاته إلى الصين والهند ، وبض البلدان التي تتبع
الآن الاتحاد السوفيتي .

وصحة هذا الاسم (أبو دلف) بضم الدال وفتح
اللام) وهو الشاعر الرحالة أبو دلف مسمر بن المهمل
البيروني الموزني المتوفى سنة ١٠٠٠ م .

ومن العجيب حق أن المؤلف - أو المترجم - قد نعت
نصر الدين الثاني بن أحمد الذي قام أبو دلف برحلته في
عنده (بخليفة) (ص ٢٦) ، مع أنه لم يكن سوى أحد
حكام الأسرة السلجوقية التي كانت تحكم ماوراء النهر ، باسم
المغلف السلاجقي .

عبد الله كزلي :

ورد اسمه هكذا في ص ٩ وغيرها . وقد ذكر المؤلف
أنه كان أحد العلماء السوريين الذين قاموا بالتدريس في
جامعة بطرسبرج .

وصحة هذا الاسم (عبد الله كزلي) . وقد ظل فترة ما
يعزى الداعي البيروني أنطون خشاب في تدريس اللغة
الصربية في تلك الجامعة . ثم توفي سنة ١٩١٢ وتوفي
أنطون خشاب سنة ١٩١٩ .

محمد بن جزي :

ورد اسمه هكذا في ص ٢٩ . وقد ذكر المؤلف أن ابن
بطوطه أقر عليه شهادته في البلدان التي زارها ، ومنها
ما يتبع روسيا .

وصحة هذا الاسم محمد بن جزي (بضم الجيم وفتح
الزاي وتشديد الياء) وهو محمد بن محمد بن جزي الكليبي .
وقد ولد ابن جزي في غرناطة وشغل منصب الكاتب لدى
السلطان أبي الحجاج يوسف من بني نصر بالأندلس ، ثم
شغل ذلك المنصب لدى السلطان أبي عثمان من بني مرين
بالمغرب ، ثم توفي سنة ١٣٥٦ م بعد أشهر قليلة من العام
تكوين دولة ابن بطوطه .

بالل :

ورد اسمه هكذا في ص ٣٣ وغيرها . وقد جاء
بالتكاتب أنه صاحب إباء مكاريموس ابن التقيس الخليلي
الأنطاكي ، في زيارته كروشيا ، في القرن السابع عشر ،
وسجل شهادته فيها .

وصحة هذا الاسم (بولس) . وقد تولي منصب كير
شمامسة الكنييسة الأنطاكية سنة ١٦٤٨ وتوفي سنة ١٦٨٩ .
وذكر أنه حبيب .

ورد اسمه هكذا في ص ٥٤ . وقد جاء بالتكاتب أنه
سواكن من حلب قدم روسيا حيث ترجم بعض أساطير
كريتوف الشعرية إلى اللغة العربية ، وأصدر كتابا بعنوان
(أنطاس) تحدث فيه عن رحلته عبر روسيا وغابات القوقاز
التي كان يجيها .

وصحة هذا الاسم (دزك الله حسن) . وهو دزك الله
ابن نعمه الله حسن الخليلي . وكان شاعرا وخطاطا ومعتبرا

مسمر أشهر من « دار الهندا للخطبة » كتاب عنوانه
(من ألف سنة) على الطريق ضمن مجموعة (صور أنشائية) .
والتكاتب من تأليف المستشرق الروسي الكسندر نيكولاى
كوتساريف ، وتقديم عبد الرحمن الكحيس .

وقد استمر المؤلف في هذا الكتاب بعض الأحداث
التاريخية ، والدراسات العلمية والأدبية ، التي نشأت
عرفه الروابط بين الشعوب العربية والسوفيتية . وتمت
هذه الأحداث والدراسات عبر عشرة قرون تبدأ من زيارته
الرحالة العربي أحمد بن عباس المعروف بابن فضلان
لبعض الحاد روسيا في القرن العاشر ، حتى إقامة المنصب
الذكاري الذي يرعى للمصادفة السوفيتية بالصوان ، في
القرن العشرين .

وبرغم أننا لا نجد على خلاف الكتاب ، ولا في مقدمته ،
ما يثبت أن مؤلفه قد كتبه باللغة العربية وأنه ترجم عن
اللغة الروسية أو العرسي - فإن الأسلوب العصري الذي
تطاولنا به عباراته - وهو أسلوب يختلف من أساليب
السفسريين ، بل وعن بعض الأساليب العربية الأخرى -
يعلمنا على ترجيح أنه ترجم ، وإن لم يذكر اسم مترجمه .
ومما يزيدنا ميلا إلى هذا الترجيح ، أن كثيرا من النصوص
الواردة بالتكاتب والتسوية إلى بعض العلماء والتكاتب
العرب مثل ابن بطوطه (٢٩) وابن الرطاني (٨١)
وميشائيل ليمية (ص ٨٢) لا تطابق ما بين أيدينا من
نصوصها العربية .

بل لقد امتد هذا الاختلاف - وهذا أسوأ ما في
الأمر - حتى شمل أسماء الأعلام العربية ، سواء في ذلك
أسماء الأسطاس وأسماء البلدان ، وكان يمكن أن يمد ذلك
من قبيل الأخطاء الخطية ، لولا تعدد تلك الأخطاء أحيانا
بالتسوية للعلم الواحد ، كالإصرار على كتابة اسم
(أبو دلف) (أبو دولا) لعاني مرات ، وكتابة اسم
(غد اسي) جاديس ست مرات . وهكذا .

وستحاول في السطور الآتية ، تصحيح بعض هذه
الأخطاء - على سبيل المثال لا الحصر - مع التعريف
لبعض الأخطاء الوضعية ، التي قد تسبب إلى المؤلف ،
أو إلى سوء الترجمة .

ورحالة - كما كان له نشاط وعنى - بعدة للوقاية المتعاقبة - وقد نظم عدة قصائد عبر بها عن انطباعات النساء القاصات ونحوها في البلاد الروسية - وقد ضمنها كتابا اسماء (النشأت) لا (الاناس) كما جاء بالكتاب - وله مؤلفات - اخرى لا يتناسب ذكرها هذا المقام - وقد توفي سنة ١٨٨٠ - دوشوي :

ورد اسمه هكذا في ص ٥٨ باعتباره أحد الكنديين الصربين المولدين وفدا على مدينة بطرسبرج لدراسة الهندسين في سنة ١٨٤٥ .

وصحة هذا الاسم (الدوشوي) - وهو المهندس محمد يوسيف الصربي الدوشوي الذي تولى التدريس في مدرسة الهندسة ببولوا في عهد محمد علي - وترجم عدة كتب رياضية عن الفرنسية - وقد توفي باغبرطوم في سنة ١٨٥٢ .

خليل بيدس :

ورد اسمه هكذا في ص ٧٣ - وقد ذكر ضمن الكتاب العرب الذين اهتموا باعمال جوجول - كما ذكر انه من حيفا .

وصحة هذا الاسم (خليل بيدس) - وهو خليل ابراهيم بيدس - وقد ولد بمدينة الناصرة فلسطين نحو سنة ١٨٧٥ وتخرج في المدرسة الروسية بها - واسم أسرته في الأصل (الصباغ) - اما (بيدس) فهو لقب اطلق على عمه يوسف - ثم غلب على اسم الأسرة كلها - وقد ترجم خليل بيدس بعض القصص الروسية مثل (ابنة القيثارة) لبروشكين و (احوال الاستبداد) لكونسكي - وغيرها - توفي سنة ١٩١٩ - والقبيل في القصة بالكتاب انه كان حيفا - انه اصدر بها مجلة (النافس) في سنة ١٩٠٨ سليم كويين :

ورد اسمه هكذا في ص ٨٠ كاحد مترجمي مؤلفات ماكسيم جوركى الى اللغة العربية - ولم يصدر هذه المؤلفات -

وصحة هذا الاسم (سليم كويين) - وقد اشترك على الاخص بترجمة اعمال تولستوى مثل (حكم التبري محمد) و (مملكة جهنم وانحر) وانجيل تولستوى وديانته - ومن ترجماته الاخرى (تاريخ آل رومانوف) الذي جمع موضوعاته من بعض المؤلفات الروسية -

شنترا :

ورد اسمه هكذا في ص ٥١ - اذ جاء بالكتاب ان من بين القاصيين الشرقي التي عنى بشرها سيكوفسكي - موت شنترا)

وصحة هذا الاسم (الشنتري) يفتح الواو - وهو معروف من ما لك الاثر المعروف بالشنتري - وهو شاعر جليل من فحول الطبقة الثانية - وكان من فناء العرب ولغلتهم - الذين برزت منهم قبلانهم - وكانت قصصه مقلته من طوائف الاديب الشعبي الجاهل - اذ يصحى انه حلف ليقطن مائة رجل من - بني سلاطين - وبعد ان قتل منهم تسعة وتسعين رجلا - احتالوا عليه حتى ظفروا به وقتلوه - ثم اتوا بجثته في العراء - وجدت ان مريه رجل

منهم - فركل جثته شتامة فيه - فلما بشطية منها تدخل في رحله فقتله - فبلغ عدد قتله مائة -

وقد عنى المستشرق الروسي فران بدراسة قصيدته اللامية، المسماة (بلاية الشنتري) - كما درس (لامية الطراني) ونشرت دراسته عنها مطبعة قازان سنة ١٨٨٤ - كما عنى كراتشوفسكي بدراسة لامية الشنتري ايضا - مع ترجمتها الى اللغة الروسية - ونشرت له مجلة المشرق تلك الدراسة في ١٩٢٢ لم نشر له دراسة اخرى عنها في سنة ١٩٢٤ .

عصام بن منقل :

ورد اسمه هكذا في ص ٩١ اذ جاء بالكتاب ان كتابه (الوصايا) كان من اول الكتب العربية التي قرأت اللجنة الشرقية لادار النشر بالاقتصاد السوفيتي ترجمتها في سنة ١٩١٩ .

وصحة هذا الاسم (اسامة بن منقل) وهو اسامة بن عرش بن علي بن منقل بن نصر بن منقل الكنانى الكلبى الشيرازى المتوفى سنة ١١٨٨ م وليس بين الكتب التي ألها ما يحمل اسم (الوصايا) - وقد يبدو ان هذا الاسم محرف من (الصبا) وهو كتاب له يحمل هذا الاسم - الا ان في الحقيقة ان الكتاب الذي اهتمت بنشره تلك اللجنة تتناول (ذكريات) اسامة بن منقل - وقد لم لها ذلك في سنة ١٩٢٠ وهذا هو الاسم الذي اختارته لكتابه (الاعتبار) والذي ضمنه مشاهداته وذكرياته في بعض البلاد العربية -

الواو :

ورد اسمه هكذا في ص ٩٣ كاحد الشعراء العرب الذين سجلتهم دراسات المستشرق كراتشوفسكي - وصحة هذا الاسم (الواو واو) - وهو الشاعر محمد ابن احمد القسائي المشهور بالواو واد المشعشع - او ابن اللوح الواو واد المتوفى سنة ٩٩٠ م .

وكانت الواو واد وديوانه موضوع الرسالة التي فيها كراتشوفسكي لتبيل درجة الماجستير - وقد نشرت له اكثر من دراسته عنه -

ولا تريد ان تترك هذا التعليق دون الانسادة الى اضطراب الجملة التي تضمنت اسم الواو واد - والتي نسب لاد كراتشوفسكي فيها انه كتب (عن اسماء ابن الفحل - معاصر هولاء) والتأوخ كمال الدين - واللباس الواو واد وكثيرين غيرهم -

ويظهر من ذلك ان ابن الفحل باق الى العباس عاش بين سنتي ٨٦١ و ٩٠٩ م - بينما القاد المولود هولاء بين سنتي ١٢١٧ و ١٢٦٥ م - اما معاصر هولاء فهو المؤرخ كمال الدين - وهو ابو جلى عمر بن احمد بن حبة الله الحلبي - المعروف (بكامل الدين ابن العميد) الذي حلف - الذي جا الى مصر عندما حاجم هولاء موطنه في سنة ١٢٦٠ لم توفي بعد ذلك بسنتين - وكان من اشهر مؤلفاته (بشية الطلب في تاريخ حلب) - وقد تناولت دراسات كراتشوفسكي بعض مؤلفاته المطبوعة - التي يوجد بعضها - بخط يده - مكتبة بطرسبرج -

كما تناولت دراسات كراتشوفسكي (ديوان ابن

المصر) وبعض مؤلفاته الأخرى مثل (كتاب الديدع)
(كتاب الخمر) وبعض الفتاوى السنوية واليه
وبذلك تكون صحة تلك الجملة الضمنية، إن دراسات
كراتشكوفسكي (كشف بها عن أسرار ابن لغت وتزوج
كمال الدين مصاصر هولاء) والشاعر الواو وكثيرين
غيرهم) .

محمود كورد على :

ورد اسمه هكذا في ص ٩٤ باعتباره واحدا من الأصفاء
العرب لكراتشكوفسكي .

وصحة هذا الاسم (محمود كورد على) وهو الصائم
السوري المعروف ، مؤسس الجمع العلمي العربي بمدينة
سنة ١٩١٩ . وله عدة مؤلفات أشهرها (خطب الشام)
في ستة مجلدات . وقد توفي سنة ١٩٥٣ .

عودة فاسيليلا :

ورد اسمها هكذا في ص ٩٨ وغيرها . وله ذكر
ضمن تلاميذ كراتشكوفسكي ، الذين أسهموا في ميادين
البحوث الاستراتيجية .

وصحة هذا الاسم (كلثوم نصر عودة فاسيليلا) وهي
العالة الروسية ، الفلسطينية الأصل التي شملت منصب
استاذة بجامعة لينينجراد سنة ١٩٢٤ . وله أهدتها الحكومة
الروسية وسام الفخر سنة ١٩٦٢ اعترافا بفضله على
دراسات الأدب العربي .

جرجاني :

ورد اسمه هكذا في ص ٩٩ كواحد من العلماء العرب
الذين عني المستشرق جرجاني بتدريس آرائهم لتلاميذ .
وصحة هذا الاسم (الجرجاني) . وليس المقصود به
- كما قد يفهم من التران اسمه في الكتاب بإسعاد سبيونه
وابن مالك والزعمشري - وعبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد
الجرجاني المتوفي سنة ١٠٧٨ م . أحد أئمة اللغة وواضع
أصول علم البلاغة . بل هو - في الحقيقة - علي بن محمد
ابن علي المعروف بالشريف الجرجاني المتوفي سنة ١٤١٣م .
أذ عنيط مطبعة فايز بنشر عدة مؤلفات له ، منها (شرح
المرجانية) .

جانتوس :

ورد اسمه هكذا في ص ٨٢ وغيرها .
وصحة هذا الاسم (جانتوس) . وهو اسم التعريب
(اللعج) الذي أطلقه ميخائيل نعيمة على المستشرق الروسي
الخطاطوس كراتشكوفسكي في رسالة أرسلها إليه في شهر
مايو سنة ١٩٣٥ .

وهذا الاسم وإن لم يكن عربى الأصل ، إلا أنه ورد
في هذه الرسالة العربية ، بهذه الصيغة العربية الثخالة
بين العرب السجيين ، الذين يتسمون بهذا الاسم .
وله ورد الجزء الذي يتضمن هذا الاسم رسالة ميخائيل
نعيمة في كتاب كراتشكوفسكي (مع الطفولات العربية)
ص ١٢٧ .

ومن الملاحظ أن اسم كراتشكوفسكي ورد في الكتاب
موضوع للفتنة هذا بصيغ مختلفة وهي (كراتشكوفسكي
ص ٩٦) و (جنتاني كراتشكوفسكي) ص ٥٧ و (ابجنتاني

كراتشكوفسكي) ص ٩٢ و (١٠ يو . كراتشكوفسكي)
ص ٩٦ .

وصحة الاسم كاملا (الخطاطوس جوليانونتشي -
أو يو ليانونتشي - كراتشكوفسكي) وكان يختصر اسمه
الأول (الخطاطي) في كتاباته العربية .
اسماء البلدان :

كيلوا :

ذكر اسمها هكذا في ص ٣٠ ضمن البلدان التي
زارها ابن بطوطة ، على الشاطئ الشرقي لآلوريا .

وصحة هذا الاسم (كلوا) كما ورد في كتاب رحلة
ابن بطوطة وغيره ، أو (كلوة) كما ورد في معجم البلدان
وغيره . وكان ذلك الناشر مقر سلطنة اسلامية ازدهرت بين
القرنين الثالث والرابع عشر ، وهو يتبع جمهورية تنزانيا
حاليا .

أنطورا :

ذكر اسمها هكذا في ص ٤٩ لم ذكرت باسم (أنطورا)
في ص ٥٥ وهي القرية اللبنانية التي تعلم فيها المستشرق
سينكوفسكي اللغة العربية على يد الآب القارولي (أنطون
عريضة) .

وصحة هذا الاسم (عين طودة) أو (عين طودا)
ويعني الاسم (عين الجبل) .

لوتة :

ورد اسمها هكذا في ص ٥٤ فقد ذكر أن الشاعر
السوري (وزل الله جنة) كان يحب غابات اللوز كما
كان يحب (قرية) في سوريا و (شبرا) في مصر .
وصحة هذا الاسم (اللوطة) وهي صاحبة دمشق
المشهوره بساتينها الفخياء . وكان العرب يسمونها إحدى
جنت الألف الأربع .

طوعات :

ورد اسمها هكذا في ص ٥٨ (مركب) فقد جاء
بالكتاب أن اثنين من الهندسين المصريين كانا يبعثان عن
الذهب في دغال (طوعات) وهو أحد فروع النيل الأزرق .
وصحة هذا الاسم (الطوعات) وهي في الحقيقة قرية
تقع على الشاطئ الشرقي لنهر عطبرة ، جنوب القاهرة
لروحه - وهو بحر استيت - به . وكانت تلك القرية تقع
في المنطقة التي تقيم بها قبائل (القبليانة) في ظل الحكم
المصري .

جناديس :

ورد اسمها هكذا في ص ٦٢ وغيرها . إذ ذكر ابن
الطبيب الروسي الكسندر اليكسييف التي فيها بمواطن
جزائري يدعى ابن صلاح سنة ١٨٨٥ .
وصحة هذا الاسم (جناديس) . وهي قرية تقع عند
البحر حدود ليبيا الغربية مع الجزائر . ويروج تاريخها إلى
عصر ما قبل التاريخ ، واسمها القديم (سيدانيس) .
أوجاجلا :

ورد اسمها هكذا في ص ٦٤ وغيرها على أنها بلدة
صغيرة في الجزائر ، مر بها في طريقه إلى خماس سنة
١٨٨٥ .

وكان يصعب أن يكتب اسمها كاملا (مرة المصنف) .
ولا يولنا بهذه النسبة أن نرى دهشتنا من هذه
الصلة التي أضاعها المترجم عل أبي العلاء في ص ٧٩ و ٩٣
وهي صلة (القليه) .
ولم تعرف في ملاحظاتنا إلى الإخطام التي يغلب أن تكون
طليعة ، كما تفاضينا عن الإخطاء القوية برغم كثرتها .
مثل (لهذا الكتاب مؤلفين وكتاب كثيرون) ص ٨ و (كان
بوشكين يتسم مبهما وهو يكرر ترميله) ص ٧٢ و (ثرات
أبو العلاء) ص ٧٩ و (توكلت صداقة المالكين) ص ٩٣ .
(و يتم الباب الثامن والثشرون) ص ٩٧ إلى غير ذلك من
الأمثلة البديرة .

وصفة هذا الاسم (ورجلة) أو (ورجلان) . وهي
بلدة تقع في صحراء الجزائر ، على طريق القذافي .
ورد اسمها هكذا في ص ٦٦ إذ ذكر أن الطبيب الروسي
الكسندر بلسييف تعرف في رحلاته بعرضه يعزى من أبناء
(طور) يسمى يوليس .
وصفة هذا الاسم (الطور) المعروفة بجنوب شبه
جزيرة سيناء .
مرة :
ورد اسمها هكذا في ص ٧٩ (مرتين) وهي موطن
أبي العلاء المرقى .

السوق .. وذاكرتي المشتتة شعره حسن توفيق

حينئذ لمهنا الخواطر المباحته
والضحكة المرتجلة
.....
يفضحك صاحبي الذي أعرفه مهذبا
يقول لي : « يا مرجبا
الشعراء متخمون
فالحقر الطازجة الآن تعيش في الخيال
ونحن منه مفلسون
فلتبعنا بعض الخيال .. » !!

في لحظات الضحكة القصيرة الأجل
لمحت كيمس الحقر الذي يهزه صديق
أعرفه مشاكسا
في لحظات الضحكة القصيرة الأجل
اكتشف الأسى العريق
فاستقبل الهواجسا

معلدة - صاحبي - ذاكرتي مشتتة
وأنت في انتظار
وها أنا أخترق الشوارع المسفلتة
يخفقني القبار

معلدة - صاحبي - ذاكرتي مشتتة
فحين يفرج الصباح
من رحم الليل إلى أشوارع المسفلتة
أبعث في شوارعنا عن سوق خضروات
مختبرا ذاكرتي
لكنتي صاحبي
اسمع في شوارعنا مختلف اللغات
والسوق لا أراه
السوق لا أراه

اسمع في شوارعنا المظلم الجبين
عبارة منقطة
من رجل بدين
ينفض عن بلدته الفاخرة القبار
مؤكدا : « ستشبهون في غد وتنعمون
بمولد الفجر الحنون »
وبعدنا ينعم بالسيارة المرفقة
في ثقة تخترق الشوارع المسفلتة

تحية إلى السلطان

شعر: حسين رشيد خريس

يا سلطان يا جيبه
يا من على تلالك المهيبة
تعاين الأرض السماء
يا من على سهولك الخصبة
قد راح يفرق الفضايا
ألوانه القشبية
يا سلطان يا جيبه

ربوعك الخضراء جبالك الشسما
وجبالك الأبية وعزمك المضا
أرادة لا تقهر
وأمة تكبر

كانوا هنا في القاهرة
في قسما والناصره
في المغرب الكبير
في الشرق النسير
كانوا معا .. كانوا معا
يغالبون الأعداء
ينتهسون الأقساما
كنا معا .. كنا معا

إليك يا مدينة الشموع والآيا
يا من على ساحاتك الخصبة الدعا
كنا نصل كنا .. معا .. معا
ونشرع الأيدي معا والمدا
لن يرجعنا .. سلاحنا لن يوضعا
الأعلى بوابة القدس الشريف مشرعا
وهاتفنا .. مرددا .. فلتدخلوا معا .. معا
أو تسقطوا .. معا .. معا
لن نرجعنا .. لن نرجعنا
ستدخل القدس معا .. معا .. معا



من المجلات العالمية

حول ديوان « مدينة » • بلا جبران •

وفي قصيدته التي يعطي الديوان اسمها « مدينة » مدينة بلا جدران « تنسم الكتابة بعدة قاطعة » فالشاعر إذ يتناجي نفسه في الهزيع الأخير من الليل « يسجل نوره الجاف من حضارة الجاهل وذلك من خلال سلسلة من الاستعارات اللامعة الملوثة » تصفها مثلر بالشلوم والتصف الآخر تهكمي « ونهاية القصيدة غير قاطعة : فإن صوبنا داخليا فلنأبى يؤنيه ويحسه على أن يهجر مرأيه للصدارة » هذه التي تذكرنا بمرأى التي أرمياء « ولما صوت داخل ثالث يقطع المناقشة يتأمله أن كل انسان يصيبه الجوف ليلا « خليق بأن ترتفع حالته المصنوعة عند الاضطرار » وعن حين يوصيه هذا الـ طبيعة أودن الطبية « والمتكلمة إلى الاعتقاد بأنه هو وحده المصيب » فانه يعكس أيضا صله إلى الاعتناء برشالة أزاء المشاكل « بدلا من أن يتعاضد حتى ينتهي » - غير انه على الرغم من أن إيمانه الخفية تأتي بمثابة انحدار عن الذروة فانه لا تغد هذه القصيدة الجينية •

وفي غير هذه القصيدة خلقت نظر القارئ تعدد جوانبه الكامد « وليس الذي يتمكن به من السيطرة على الأشكال والأساليب الجديدة - فلي هذا الديوان القصير نسبيا » يستظم التي عشرة طريقة مختلفة « ويستمدى حثما من الأصمده •



غزوى برتراند رسل

وفي جريدة « ذا أوبزرفر ريفيو » المصدرة في ٢١ سبتمبر « نجد مظلة لالكولم مجريج عنوانها « استلا القلوب الوحيدة » - كتبها بمناسبة صدور كتاب عنوانه « غزوى برتراند رسل » قدم له وحده باري فينبرج وروناكاسريفز - وهذا الكتاب الصادر من دار آل آن انون « للنشر يعرض مجموعة من الرسائل التي يتلقاها برتراند رسل يوميا من الجمهور ورواياته عليها - ويقول مجريج ان فكرة إصدار هذا الكتاب فكرة مثالية « فلي الرغم من أن رسل كان في الفترة الممتدة من ١٩٥٠ إلى ١٩٦٨ مشغولا في العمل الأول يجعله ضد استخدام الأسلحة النووية « فإن رسائله تتناول ردة واسعة من الموضوعات التي مثلها العروان تحت العناوين الآتية : الدين - السلام والسياسة - الشباب والتشيخوخة - الفلسفة - نوادر - أن من التوايا الكبرى التي يشتمل بها رسل أنه ليس

في جريمة ذا أوبزرفر ريفيو « المصدرة في ١٤ سبتمبر كتب المؤلف جون جروس مظلة عنوانها « في بلاد أودن » بمناسبة صدور ديوان جديد عنوانه « مدينة بلا جدران » للشاعر الإنجليزي المولد الأمريكي الجنسية ويستون هيو أودن: والديوان صادر عن دار ليبز أنه فيبر للنشر بلنسن « ويقول جون جروس أن صدور هذا الديوان حدث أدبي كبير « - حقا أن ظهور ديوان جديد لأودن لم يعد يشتم نفس الانفعال الذي كان يشتم منذ عشرين أو ثلاثين سنة « - إذ بلوح أن إحدى مزاياه الشعرية قد اختفت « مع تقدمه في السن « من عمله إلى الأبد : فمن لا نجد في هذا الديوان ما كان يشتم به قديما من لرابية تطارد خيال القارئ ومن حتمية وقدره على الانجاز « أن قصائده المتأخرة هي « في الحلب الأحيان « لتتاج للوصم أكثر مما هي لتتاج للخيال « وذلك بالتمنى الذي أصفاه كولردج على هاتين الكتلتين « وقليلة الآن هي أبياته التي تبجل جلد بلية يقتصر إذ يقرأها •

وعن ذلك كله وطن المعجوبين به القلم على كتل هذه الكسادة « وركزوا اهتمامهم على خصائصه التي مارلت لتجده شخصية أسرة « كلفته « ولعبته والساح مدد التلقائي ومكره اللغائي الذي لم يتحده نفس « أن أودن في مرحلته الأخيرة لا يرقى إلى مقام أودن في مرحلته المبكرة أو الوسطى « ولكن هذه الرحلة الأخيرة في حد ذاتها تمثل انجازا مرموقا •

وعلى خلاف ديوان أودن الأخير « وعنوانه « حول البيت » « يفتر هذا الديوان الجديد إلى أي شيء يمكن وصفه بأنه خليط موحد « وإن كان تأليه الكل اعظم أن عائلته العيزية المصيبة قد صارت آل وفوسجا « ولكن استيعابه الحكيمة لفت اعظم حدة « ولئن كانت هناك نغمة تغلب على الديوان فهي نغمة رداء حادية : ذلك أن الشاعر إذ يدخل عليه السابغ يشمر أحد ويدا بالهناجر والأصول « وللكوافل التاريخية « وشباب سلاله « ويضئ هذه الاشباح مفرق في بريطانيا « غير أنه يظل محتفظا بيقظته « وحسه الساخر بدوره كحارث قديم في ميدان الشعر « وليس هناك ما يدل على أن خلفه قد دب اليأس الوهن « أو أن حب استغلاله قد أصابه تبلد « فآخر قصيدة في ديوانه عنوانها « ملتج في الستين » « وانها مكتوبة بعصب يبرر ادعاءه القصر بأنه مازال يعقوده أن يشق طرقا جديدة وهو في الستين •

بالمل فط ، وهو ايضا رحيم وان يكن قادرا احيانا على ان ينسم بقلقة تيمت على الدهشة ، كما انه يتمتع بأسلوب نثرى بالغ الجمال والوضوح الى الحد الذى نجد معه ان ابسط كلمة يتونها او يلونها تيمت على البهجة حين يقرأها القراء او يسمعوها ، وكل هذه الصفات تجعل منه نجدة من السماء بالنسبة للكافرين وأصحاب القلوب الوحيدة ، حتى انه ليتوق على من يرموا في حل مشاكل القلوب في أمريكا الشمالية ، ولا ريب في انه لو اراد ان يشتغل بعمل مشاكلهم ، بدلا من ان يشتغل بالرياضيات والفلسفة والأخلاق ، لتوق على كل الآخرين .

ان رسل فيما يبدو يتناول مراسلاته في ساعات الصباح ، بين الساعة والحادية عشرة والنصف ، وهو يتلقى حوالى مائة رسالة في اليوم ، ولحق ان الرسائل التى يتلقاها القراء من اناس لا يعرفهم تكون ذات جدية خاصة بها ، فهي اتية بوحدة من تلك المقالات العارضة التى تتم في عربة القطار او في مطار ، والتي نقرأ لكونها متينة الصلة بالماضى ، ولغير مؤثرة في المستقبل ، يمكن ان تكون مبهجة جدا ، كما يمكن بطبيعة الحال ان تكون مملعة جدا . وقد عني محررا كتاب « عزيزي برتراند رسل » واختصار محتوياته ، واختصارا المختارات المرسلة اليه ، ميتين على الاساسيات وحدها .

ان كل السائل له خبرة بهذا النوع من المراسلات سيمجب بالجهود الكبير الذى يتجته رسل في تقديم اجابات عادلة وواضحة على استفسارات قرائه ، وانك من الذى ان تجد هذا الرجل الاكبر سنا من اغلبنا ، والاكتفى انشغالا من كثيرين منا ، يعنى بان يرد ، بالافادة ، على خطاب واصله من طالب ايطاليا في الثالثة والشرين ، يدرس العلوم السياسية في الجامعة ، ويقول في خطابه : « انى اكون شاكرا جدا لك ، لو تفصلت بان تذكر لى اهم خطوط تفكر السياسى » .

ويقول ميريدي انه يشعر بالجلل اذ يذكر انه عندما يتلقى أسئلة من هذا النوع (وهو في حالته تكون أسئلة عن الحياة الأخرى او عن مشكلة الأمم ، أكثر مما تكون عن السياسة) فانه يبتغى الى ان يتخلص منها بجملة بارعة ، او يحيل المسائل الى ملكيته عن الموضوع في بعض كتبه او مقالاته ، اما رسل فيبلى طلب الشاب ، ويكتب له ان اهم خطوط تفكر السياسى هي كما يلى : - أكبر قدر من التشجيع للحرر المستقل ... الانبياء المخللة القليلة للزوع الانسانى ... متابعة المعرفة دون القاء بال حساسيات السلطة ... دوجة من التشجيع لا تعدنى ماهو لازم لجعل الحياة ممكنة ... عدم اداء أى عمل لا يستمد منه القراء وضاه خلافا ... تقدير تنوع الثقافات ... ضرورة اقامة نظام عالمى ... المجتمعات الفعولة ... والحرية السياسية والثقافية ...



جان كوكتو

وعلى نفس الصفحة من جريدة « الأوبزرفر » نجد مقالة

ليون ويتمان عنوانها « جان كل المهن » وهي مراجعة لكتاب عن حياة الأدب الفرنسى جان كوكتو ، من تأليف فرديك براون . وقد صدر الكتاب عن دار لوتيجانز - بولون جون ويتمان ان في هذا الكتاب اقصوصة متممة مؤداها انه ينسب كائن الناقه. الفرنسى يونان فوى يؤلف كتابه المسمى « بانوراما الأدب الفرنسى المعاصر » زاده كوكتو ، وقال له في اثناء الزبارة : « برنار ، قل عني في كتابك كل ما تريد » فهذا لا يهمنى ، ولكنى اصر على شيء واحد فقط ، هو ان تذكر في صدق كلمة « المقبرة » ، فهذا اهم شيء ، وانت تلهمنى .

وفي ذلك الوقت ، لم يستطع لوى ان يجعل نفسه على استخدام هذه الكلمة التى كان يطبع اليها كوكتو ، وقد اعترضى كوكتو بشدة على ان الناقه وضعه على نفس المستوى مع لوى أراجون وجان جيرود .

يقول ويتمان : ان عبارة « لست آبه لا نقوله عني » ولكن ادعنى بحقريا « تبع الآن الانضمام ، وقد يلهم بعض الناس الى ان كوكتو كان سعيد الخلق اساسا ، لا فارقه لوى بمعاصريه الذين ذكراهم . ولكنى اعترف بان رايى فيه قد ارتفع مع مضى السنين ، على حين ان رايى في أراجون وجيرود ، قد ظل يهيم ، على نحو مطرد ، وربما كان تفسير ذلك ان في عمل كوكتو ، في نهاية المطاف وبعد ان ننحى جانبا حماته وبهرجه ، لسة بل لسات من العبقرية . والاصل كما قال احمد النقاد هو ان كمية مزيجين زالعين ومزيجين ذوي اصالة . ولئن كان كوكتو مزيجا ، فقد كان مزيج على مستوى عال الى الحد الذى انجز معه شيئا ، ومهما يكن من امر ، فلان له كتابا او كتابين لهما من فرصة القاء على الزعم لا لاتمام أندريه جيد ، وان يكن هذا الأخير قد عده أدنى مرتبة منه ، وشهر به في روايته المسماة « مزيجو النقود » واصفا اياه بأنه ذبابة تحط على الروث في حفل الأدب .

ان كتاب فرديك براون عن كوكتو جدير بالقراءة ، وربما كان أكثر الكتب الصادرة عنه اذاعة اجوابية . ولكنه لا يخلو من عيوب - فنحن نجد ، باتباعه ذى بدء ، انه مكتوب بأسلوب غريب ، ربما كان نتيجة لانعاس مؤلفه في ادب نهاية القرن المائى ، انظر مثلا الى قوله في اول صفحة من كتابه ، يصف الممثل الفرنسى ادوار دى ماسى ، الذى كان معروفا بجسديته المثلية ، والذي جمع حوله طائفة من الشباب ، كان كوكتو اقدمهم ، وهو بعد في السابعة عشرة - يقول براون : « تحت كتلة مهوشة من شعر اسود ضارب الى الزرقه ، كان وجهه يتقدم ، على طول انف اثنى ، يسقط - على نحو غير متوقع - على مجرد شق يمثل الفم . ثم يعيد تأكيد نفسه ، في آخر لحظة ، في ذقن قوية ، تضاعف حجمها مع تقدمه في السن » .

ثم نحن نجد ان براون لا ينتد أى موقف واضح من موضوعه : اننا نتوقع من الشخص الذى يجسم نفسه مشقة تأليف كتاب عن كوكتو اما ان يعجب به الى الحد

ومع ذلك فإن للمؤرخ أن يتساءل : كيف كان يكون الحال لو لم يكن لدينا هذا الطبيب المتواضعا ؟ ولم كانت تكون حياة الكهنه بليدة ، لو أننا كنا جميعا فولتيريين على النواصير ، ولم كانت تكون الحياة بائسة على الغنيان وبلا معنى ، لو تمكن جيلنا من التغلب من أحداث ثورة تغلب القلب على العقل الى الأبد ؟

ويستمران ، مؤلف الكتاب الذى تعرضه ، يوافقنا على هذا الرأى . فالبقرة الكبرى لترجمته حياة فولتير هي انه مخلص لموضوعه ، وهو قادر على أن يرى الحلب احفظا فولتير ، وانه ليكتب عنه يود عميق ، ولكن دون أن يتورط فى حماقة العبادة التى تؤموزها روح النقد . وهو أيضا دارس مبرر ، بازع فى تلخيص الأمور ، مما يعنى انه قادر على استخلاص النقاط الجوهرية من بين مواد متشعبة ، إذ هل هناك كتاب عظيم كان يصنع انتاجا من فولتير ؟ هاد مثلا حكم يستمران على فولتير الكاتب السرحى : لقد كان ينظر الى القواعد الصارمة التى تحكم صناعة المسرحيات والتى وضعت فى القرن السابع عشر ، على انها غير قابلة للتغيير ، وكان ينظر الى استخدام البحر الاسكتندى على انه قريب جدا من أن يكون كذلك . غير انه لم يكن فى هذين الأمرين ما يلائم أقل الكلمة عبقريّة فولتير الأدبية التى تتمثل أساسا فى التبرير الجلى والرشيق عن معتقدات إنسانية وخيال واسع الرقعة .

وهذه النقطه الممتازة من النقد سرعان ما يليها احسن فصل فى الكتاب ، وهو دراسة شائقة حصيله لوفل فولتير من شكيته ، وهو يوفى ينتج فيه الشك والحقافة والاحتراف الادبى الذى كثيرا ما يتوق الى اعجاب يابى فولتير بشدة أن يعترف به .



فلاديمير نابوكوف

وفى جريمة - ذا سكوتسمان - الصادرة فى ٤ أكتوبر كتب روبرت ناي مقالة عن الرواى الروسى فلاديمير نابوكوف ، مؤلف رواية « لوليتا » ، وذلك بمناسبة صدور رواية جديدة له عنوانها « ادا او اخصاص : سجل تاريخى لأسرة » . وهذه الرواية الصادرة عن دار « وينديلاند نيكولسون » كبيرة تلح فى خصالة وتسع ولعائن صلعة ، ويقول روبرت ناي : ان الرواية عند نابوكوف تشبه بيت بيت بالفرق ، والفرق ملئمة بأنات متفق ، والآلات يتعلم او يغفل اذا أنت حاولت الجلوس عليه ، فهو يبرسل بك من باب وهمى الى غرفة اخرى ربما كانت فى بيت آخر ، ولكن الشكر الذى تراه من النافذة ، واحد لا يتغير طوال الوقت . ان اعماله حافلة بالالاميب والشرار ، والروايات والاصداء ، والجمل التى هي أشباح جمل سبقتها ، والفزع والاعجاب ، والأوهام والاشادات ، وهو يعيش كل هذه الانشياء الى الحد الذى تصدده من يجدونه غير قابل للقرارة ، لا يلائمهم ، وهذا أمر يبحث على الأسف ، فلنابوكوف ، مهما يكن من أمره ، واحد من الكه كتاب

الذى يؤمن معه يانه جدير بان تؤلف عنه الكتب ، أو أن يرغب فى دراسته على انه ظاهرة اجتماعية شائقة : انه يمثل ، مثلا ، الترف الطبقى المثل جنسية ، مدمن الطغرات ، الذى شق طريقه فى نهائية الطلاق الى قلعة الرقاد ، وهى الأكاديمية الفرنسية ، ونتجه شكوكنا الى ان براون الذى لا يوضح لنا موقفه من كوتكو قد بدأ يؤلف كتابه عنه ، لانه كان يبحث عن موضوع للكتابة ، واذ مضى فى العمل بدأ يفسق بجان السكين وكل اعماله ، وهذا هو ما يجعل كتابه بالغ الاختلاف عن الزبايت سيرج وجان - بال كيم الصادر عام ١٩٦٨ والذي كان عنوانه « جان كوتكو : الرجل والثروة » ، فيروان ينهى كتابه بما يشبه أن يكون اداة كاملة لكوتكو ، وتسم لهجته فى الحديث عنه بالفلسف .



نظرة جديدة الى فولتير

وتحت عنوان « العقل فى مواجهة القلب » كتب النافذ الانجليزى فيليب توينش ، فى نفس العدد ، مقالة بمناسبة صدور كتاب عن فولتير من تأليف تيودور يستمران . ويقول توينش فى هذه المقالة : انه من الممكن أن نصف تاريخ العقل الحديث بأكمله بأنه تذبذب بين روح فولتير وروح روسو . فى فرنسا ، أثناء النصف الثانى من القرن السادس عشر ، كانت دافيدا مونتشي اللاهوت وشكوكيته بشابة ود فصل فولتير لعصر من الامعان . ولد تاز باسكال ، وأما ، على تاجر مونتشي ، ولكنها ثورة امتزج فيها الاجاب والكراهية على نحو يكاد أن يكون متعادلا . وإلى شيء يمكن أن يكون الرب الى روح روسو من عبارة باسكال الشهيرة : ان للقلب اسبابه التى لا يعرف العقل عنها شيئا . . . ومولف فولتير من باسكال قريب من ازدواجية مشاهير باسكال نحو مونتشي ، ولكن روسو والرومانتيكين سرعان ما انحروا عقول الشباب بمواقف غير فولتيرية . ويبدو ان هذه المواقف قد جذبت نفسها حتى عصرنا هذا ، الا اذا اعتبرنا ان الفسوة الجديدة فى علم اللاهوت ، التى يتزعمها ياديت وليفى ستراوس ، انما هي ردة متأخرة الى ذلك الاتجاه الصلب الذهن الناهض للرومانتيكية والذى يعد فولتير رمزه الأبدى .

ولد تاز التاريخ العقل لانهجترا فى العصر الحديث مختلفا تماما عن مثيله فى فرنسا ، رغم انه من اليسر أن نتبين فيه تذبذبات مشابهة - الثنائية الرومانتيكية فى القرن التاسع عشر قد حاربها اعتك الحاربة ، فى المستويات الباكورة من هذا القرن ، رجال متباينون لياين برتراند رسل و ت . س . الوبت والمدارس الفلسفية التالية ، مثل الوضعية التطبيقية ومدرسة التحليل اللغوى ، فولتيرية النزعة ، على نحو ما يعزى لره ، ولكن من المؤكد ان حركات الطلبة فى انجلترا اليوم ، اذ تقل بغليط من النزعة الفوضوية والتطرف فى الدين ، والثابوة ، انما هي اتجاه عاكس روسوى .

عسرتا . والمهارة عنده فن قائم على التقليد . وكان قصصه بسيطة نسبيا ، ولكن طرافته في سردها منمقة الى درجة الالتواء .

خذ موضوع روايته الجديدة « ادا » على سبيل المثال : ان فان - ابن البارون فين - ينشأ في سيدة ريفية يمتلكها عمه رافيل ، ويصاحب ابنة عمه ، ادا ، اليك مرة تقريبا . وتظن اليها اخنها لوسيت ، التي تصغر ادا سنا ، فيضطران الى انشراكها في علاقتهما (وقد كانوا جميعا أطفالا حينذاك) كيلا تفتنى سرهما . على ان لوسيت لا تقصد علويتها لئلا هذا الميث ، او هي لا تقفعا على يدى فان . وفيما بعد تتزوج ادا صاحب قطعان ماشية من ولاية اريزونا . وحين يموت ، تستأنف علاقتها بلان . وتتخبر لوسيت بلان ترى نفسها من على ظهر طائرة ، لان فان - بعد ان كبر - ايس . ان يضايقها هي الاخرى .

ليس في هذه القصة ما هو غارق لكعاة . فهي مستمرة ومباشرة : وهي اشيء بمنظر تراه من الثالثة . وما ذكرناه هو كل ما يحدث في الرواية ، وهو حيكته وحيكلها العظمى وبمرور وجودها . ولا يعالج نابوكوف هذه الأحداث بأي قدر من الرقعة او العمق السيكولوجي .

ومن المعلق انه يدعى احتقار مثل هذه الأعمال التي يقيم عليها الروائيون أعمالهم ، وبدلا من ذلك يتناول هذه القصة البتلة : التي يبلغ من رنداتها أنها تسحق لأن تكون من السلام هوليوود ، في الفترة التي كان فيها هينوت مهيبت - بطل رواية « لوليتا » - يضطرب لوليتا الى السيمبا . ويتقدم نابوكوف ، ليمكو لا يمشق ، لتعلق الملابس على مشجب هذه القصة . وعلاصة القصة : تتج طرزا غريبة : تسجها اجدو من ان يرتدى ، فهو يراكم لوليا فوق لوب ، ولعنا فوق صورة ، ومعلما فوق قناع ، الى الحد الذي يلوح معه انه لا مفر من ان تصعد القصة . ولكنها لا تصعد تماما قط ، وانما يتولد فيها ذلك التوتر الضروري لكل عمل فني .

ان نابوكوف هو كاتب الكتاب ، وانه كيعلم نفسه معاناة ساخرة . لموضوعه هو الكتابة ، كتابة الكتب وعملية الخلق ، وتكتيكه يقوم على التسلية الأدبية . وانه كيدركنا في فانتازيته وتورياته اللغوية ولعبه على الالفاظ ، بالخاص الأمريكي ابداع آلان بو .



ازوا باونده

وفي جريدة « ذا اويزر ديفيو » الصادرة في ١ أكتوبر كتب الروائي والثالث الانجليزى جون وين مقالة عنوانها « احببة ازوا باوند » . وذلك بمناسبة صدور كتاب جديد عن هذا الشاعر والثالث الأمريكى العظيم « من تأليف تشارلز نورمان » . يقول جون وين : منذ زمن طويل ونحن في حاجة ماسة الى ترجمة حياة باوند : لكتاب باتريشيا عاشت عنه لا يتناول الا السنوات التي عاشها الشاعر في لندن ، وطبعة د - د - د - بيغ لرسائله تتوقف عند عام ١٩٤١ ، ان

ما كنا نتنظره انما هو كتاب يتتبع متحنى حياة باوند المتساوية باكملها ، ويعاود ان يجيب على السؤال الرئيس الذي طرحه هذه الحياة .

وهذا السؤال هو بطبيعة الحال : ما خطا الذى حدث؟ وكيف امكن الفنان ، على مثل هذا القدر من الحساسية والاصالة ، ان يستحيل الى رجل يمدح فاشية موسوليتي - ويصرخ بمعاداة السامية من الماعة ايطاليا ، في الوقت الذي كان حنار يطالب فيه اليهود في اوربا ، دون ان يفسى ان يذكر يهود امريكا بان « النور عليهم في المرة القادمة » ؟ ان ف - د - ر - كيز - الذي كان واحدا من اول المعجبين بباونده بين النقاد البريطانيين - قد قال بصراحة : « ان مراه تدور باونده انما هو منظر مروع » ، لا يجعل باحد ان يدعى انه غير ما هو عليه . ومن هذه النقطه ، ينبغي ان تبدأ اى ترجمة لحياته .

ان تشارلز نورمان لا يدعى شيئا من هذا القليل . فهو يعلم ان هناك اسئلة كبيرة وداجلة ، ويعاود ان يجد اجابات عنها . وقد قام بقدر كبير من البحث ، نذكره عليه . ولكن الشككة هي : ببساطة ، انه لا يكتب بالمجودة الكافية لجمل موضوعه « يبرز اعامتا بالواله الطبيعية - لتضخيم الشاعر لا تدب فيها الحياة على يديه » وكذلك الشخصيات الشائكة التي تشاركه قصة حياته ، والتي كان فيها ابطال « وانشاء - فنحن نرى الامر كله من خلال زواج بكسوه الصباب - ان نورمان ليس قادرا بما يكفي لان يتمكن من الشغلا ببقية باوند كشاعر ، ولا مؤرخا بما يكفي لان يمكنه من جعلنا فهم به مجرور انسان .

ولكن شاكنا هذا الكتاب ، فانما ذلك - بادى ذي بدء - لانه يعجزنا بالكثر من المعلومات والمخاطبة . ولكن باوند ملازال ينتشر السيرة الكلاسيكية التي يستعملها .

يقول جون وين : وما يتصل اتصالا وثيقا ببساطة « تدور » باوند كرجل ، انما كان التدور هو الكلمة الصحيحة لوصف ما حدث له « مسالة تدوربه كشاعر » . وهنا مرة اخرى لا تجد اجابة سهلة . فانا نلق مع اولئك النقاد الذين يعتقدون ان غير قصيدة له هي « هيو سلوين موريل » (١٩٢٠) ولكنى لا افسى مهم الى حد القول بان باوند - بعد فترة طويلة من التدرج - وجد نفسه اخيرا في قصيدة « موريل » ولكنه سرعان ما قدعا مرة اخرى ، على نحو سريع والى الايد - سلسلة قصائمه المسماة « الاناشيد » والتي بدأها عام ١٩١٥ ، ولم يتركها حتى عام ١٩٥٩ ، انما هي انجاز عظيم حتى ولو لم تكن نجاحا فنيا ، بلا تحفظات ، على نحو ما يريدها المعجبون بباونده ان تنصور . فالانشيد تدعى - الى جانب تكرارها وعموضها - الكثير مما هو شائى « آسر » جليل ، طروب ، او شائق . ولابد ان يقل باوند شخصية عامة في نظر من هم مهتوون بالمكانات القصيدة الطويلة ذات الصطلح اللغزى الحديث . فقد بين ان من الممكن كتابة مثل هذه القصيدة وبين الخطوط الصاعدة التي تستطيع ان تسر عليها .

هاجر شفيق فريد

لوحة الغلاف :

تصوير عبد الفتاح عبد



تصويرة من مخطوط بستان سمدى :

كانت عبقرية التصوير في الاسلام من سمات الفرس وخصائصهم وقد وجد العرب عندهم أيام الفتح الاسلامي نزاعا باعرا أمام عبقرية العربية برهافة حضارية وأثرى فن التصوير العربي .

وقال الفن الفارسي منفردا بسحره الخاص متميزا بترانه اللونى وتعبيره المعيز سواء في تصوير الباتى او في رسم الأشخاص والبساتين التى جعلها مسرحا للطيور والحيوان .

ومن أروع ما خلفه التصوير الفارسي تلك الصور المصغرة التى رثت المخطوطات والتى بدت ظهورها في ايران والعراق منذ القرن الثالث .

ومن أهم المخطوطات الفارسية كتب التواريخ والتراجم ودواوين الشعراء وخاصة بستان سمدى وديسوان حياضك والمخطوطات الخمس لنظامى .

وتحفظ دار الكتب المصرية مخطوطات البستان سمدى مؤرخا بمجموعتين الصور التى تعد في مقدمة ما أبدعته العبقرية الفارسية .

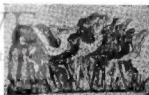
ونمثل لوحة الغلاف صورة من بستان سمدى أجمع فيها الحسن اللونى المتناقص وروعة البناء والتكوين وهذا التوازن الأخاذ الذى يتجلى في الصورة ونسجها في مصاف رائع الفن .

الغلاف الخلفى :

أما لوحة الغلاف الخلفى فهي من روايع مدرسة بغداد التى ينسب اليها كثير مما أبدعه الفنانون المسلمون من صور مصغرة في المخطوطات الاسلامية، وهذه اللوحة تزين القاعة الشاذلية والثلاثين من مقامات الحريري ..

وقد كانت المقامات مسرحا للعبقرية العربية التى فطنت مرافعها في التنازع الفارسية وخلصت بمزاج خاص تمثل على الأخص في تصاويع مقامات الحريري ، وأروعها مخطوط مكتبة باريس الإهلية الذى صيره يحيى بن الواسطى سنة ٦٣٠ هجرية .. ويحتوى هذا المخطوط على أكثر من مائة صورة هي وليقة للحياة الاجتماعية وللمعادن في هذا العصر .

وأروع هذه الصور ما يمثل المجمع ومنها لوحة الجمال التى تحكى قصة قطيع أهدى الى أبى زيد السروجى بطل المقامات .



قافلة من الجمال
من مقامات الحريري

في هذه اللوحة وفقت العبقرية العربية في تصوير حركة هذا الحيوان في تجمعاته وأصغت عليه تعبيرا حيا أخذا زاده تنوع اللون وتدرجه قوة وحيوة ... وكان للفنسان التفات للتفاصيل وتسجيل للسوانح سيظهر عليه بملكته التشكيلية كما سيظهر الشاعر بملكته الشعرية على رسمه التفاصيل والجزليات في قدرة فائقة تدل على بقلقة في الحواس .. أما حارسه الجمال فقد صاهاه الفنان في سمت ملائم لها .. لم يفسد عليها زيف الرقعة والجمال ، وإنما انواقعا في تصوير بداوتها كوالدية الفنان الهولندى بيير بروجيل في التمتع عن فطرة فلاحاته ... أما ألوان ودانها فقد اختارها بيير بروجيل على مقتضيات التشكيل وأبازا لحركتها ووضوحها قافلة الجمال التى تقودها .

إن عبقرية الفنان العربي يحيى بن الواسطى التى وجسدت في مقامات الحريري مسرحا رعبا لها قد تجلت في لوحاته التى تحفظها مخطوطة باريس .. وفي مقدمتها هذه اللوحة التى تمثل فيها لحظة صادقة من العبقرية التصويرية عند العرب .

بدر الدين أبوغازى

رقم الإيداع بدار الكتب :

١٩٦٩/١٦٢